

Nabokov en Norteamérica

Martín Schifino

VLADIMIR NABOKOV

Obras completas. Novelas (1941-1957)
Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1232 págs.

JULIAN W. CONNOLLY (ED.)

The Cambridge Companion To Nabokov
Cambridge, Cambridge University Press

En mayo de 1940, tres semanas antes de la ocupación de París, Vladimir Nabokov, su esposa Vera y su hijo Dmitri llegaron al puerto de Saint-Nazaire, en Francia, para embarcar hacia Estados Unidos en el que sería el penúltimo viaje del buque *Champlain* antes de que una mina lo hundiera en el río Humber. La visión del pueblo corona su autobiografía *Habla, memoria*: «Allí enfrente, donde una fila quebrada de casas se interponía entre nosotros y el puerto [...] nos resultó de lo más placentero divisar, entre los ángulos mezclados de techos y paredes, la espléndida chimenea de un barco que aparecía tras de una soga de colgar la ropa como una figura encubierta –encuéntrese lo que ha escondido el marinero– y que, una vez vista, no puede dejar de ser visible para quien la encuentra». Esta expansión lírica, cadenciosa como el bamboleo de la ropa, oculta lo que debe de haber sido un clima de enorme ansiedad, seguido de un profundo alivio. Sin duda, el destino de Nabokov habría sido muy distinto de no haber embarcado en el *Champlain*. Uno de sus hermanos, Sergei, pasó gran parte de la guerra en Berlín, fue arrestado por sedición y homosexualidad en 1943 y murió en el campo de Neuengamme en 1945. La esposa de Nabokov, que era judía, difícilmente hubiera corrido mejor suerte, como tampoco el hijo de ambos.

Escrita en inglés en los años cincuenta, *Habla, memoria* concluye sugerentemente en el momento en que empieza la historia de Nabokov como escritor norteamericano. Un segundo volumen, planeado durante años, habría narrado las peripecias del autor en Norteamérica desde la llegada a Ellis Island, pasando por la vida académica en diversas universidades, hasta la publicación de los libros famosos. Otros proyectos se interpusieron, pero Nabokov salió quizá ganando al no escribirlo: en retrospectiva, la historia conducía forzosamente al éxito y no es improbable que se hubiera teñido de una falsa profecía de consagración. Que la famosa escrupulosidad del autor no le impedía hacer literatura del pasado puede constatarse al cotejar el final de sus memorias con una carta de 1945 a su hermana Elena: «Nunca olvidaré lo difícil que fue salir del oscuro París de 1940, los obstáculos que nos pusieron [...] el proceso desesperante de reunir el dinero para los billetes, los cuarenta grados de fiebre que tenía Dmitri el día de la partida». Nabokov, en realidad, se resistió toda la vida a que la historia lo tomara por rehén, o a considerarse a sí mismo con criterios que no fueran puramente personales. La exhaustiva biografía de Brian Boyd documenta muy bien esta actitud. «En *Habla, memoria* –dice Boyd– Nabokov no se preocupa de los titulares ni de las columnas de chismes de la historia, sino de otro tipo de tiempo», el de la eternidad

del arte. Pero Nabokov no llegó a Norteamérica en la eternidad. Y aunque en Estados Unidos, según dice Boyd, «se sintió instantáneamente a gusto», la entrada al mundo de las letras norteamericanas comportó la puesta a punto de un talento enorme pero no infalible.

Virtuoso de su lengua adoptiva casi desde un principio, Nabokov debió de aprender bastante rápido, por ejemplo, que la prosa en lengua inglesa se opone tradicionalmente al virtuosismo, salvo en casos en que el virtuosismo sirve al humor o la ironía, como sucedería en *Lolita*. El estilo que había desarrollado en ruso tuvo que mutar de manera considerable, aunque hubo otros ajustes tanto o más significativos. Como escribiría muchos años después en el epílogo «Acercas de un libro titulado *Lolita*» (1956: vale la pena estar atento a las fechas), debió «inventar Norteamérica; obtener los ingredientes locales que me permitieran agregar un pizca promedio de "realidad" [...] al fermento de la fantasía individual». A la larga, tanto Nabokov como Norteamérica se beneficiarían con este añadido. Por un lado, Nabokov «nativizó» su visión literaria, evitando la rarefacción atmosférica que viciaba sus novelas rusas y abriéndose mucho más al mundo moderno; por otro, el fermento personal modificó sensiblemente la química de la literatura norteamericana, mostrando que era posible subvertir el realismo desde dentro y escribir de manera lúdica sin sacrificar la seriedad moral (esta posición repercutió en escritores como John Updike, John Barth y Donald Barthelme, tocó a la generación de Stephen Millhauser, Martin Amis y John Banville y sigue influyendo en escritores jóvenes como Zadie Smith y Ken Kalfus). Parte de la historia, aunque no toda, puede rastrearse en las novelas que Nabokov publicó en inglés desde 1942 hasta el éxito mundial de *Lolita* y *Pnin*, reunidas ahora por Galaxia Gutenberg en el tercer volumen de unas planeadas *Obras completas* en nueve volúmenes.

Simbólicamente, Nabokov encontró en Norteamérica la Rusia presoviética que la historia le había vedado. Desde la anécdota de que capturó en una planicie del oeste norteamericano cierta mariposa que había perseguido de niño en Rusia oriental, hasta la afirmación posterior de que se sentía «tan norteamericano como el abril de Arizona», la identificación del autor con su país adoptivo tiene mucho de idilio. Pero Norteamérica sin duda fomentaba la nostalgia individual por un mundo idílico. En 1938, mientras proyectaba la que sería su primera obra en inglés, *La verdadera vida de Sebastian Knight*, Nabokov le escribió al editor norteamericano Altagracia de Jannelli que «lo que en particular me cautiva de la civilización norteamericana es justamente ese toque del viejo mundo, ese aspecto anticuado que se le adhiere pese al duro exterior brillante, a la agitada vida nocturna y a los lavabos último modelo, las publicidades refulgentes y todo lo demás». El juicio es exacto, pero la recreación novelística de esa civilización tardaría años en plasmarse. Hay observaciones agudas sobre la «realidad» norteamericana -la palabra, para Nabokov, «no significa nada sin comillas»- en algunos cuentos como «Signs and Symbols», que fueron escritos y publicados en Norteamérica en los años cuarenta. Pero las primeras novelas en inglés continúan la materia europea, como si aquel «exterior brillante» les fuera ajeno.

El puente entre el viejo y el nuevo mundo es *La verdadera vida de Sebastian Knight*, tanto en un sentido lingüístico como temático. Uno de sus temas principales, de hecho, es el desposeimiento lingüístico del escritor exiliado. Compuesta en París poco antes de abandonar Europa, la novela tiene la particularidad de ser la única de ambiente propiamente inglés, lo que la sitúa en una rica encrucijada biográfica. Como señala

Neil Cornwell en «From Sirin to Nabokov: the transition to English» -uno de los mejores ensayos del *Cambridge Companion to Nabokov*-, en la época de su escritura Nabokov tenía más posibilidades de convertirse en un autor inglés o francés que en uno norteamericano, pues se encontraba en tratos con editoriales inglesas y empezaba a publicar ensayos en la lengua de la ciudad donde residía, París. Pero la historia tenía otros planes. *La verdadera vida* acabó publicándose en Nueva York, y pasó inadvertida hasta que el éxito de *Lolita* disipó su oscuridad. Aunque no figure entre las grandes novelas, Cornwell no se equivoca al llamarla «una obra de aprendizaje de primer orden». La trama es uno de los clásicos juegos de espejos de Nabokov. Poco después de la muerte del escritor anglo-ruso Sebastian Knight -que escribe su obra en inglés tras huir de los bolcheviques a Londres-, su medio hermano, un ruso blanco con residencia en París, decide redactar una biografía que corrija los errores de apreciación sobre Sebastian. La novela está, de hecho, construida sobre la base de malentendidos, desencuentros, lados oscuros. Dividido entre dos patrias y dos lenguas, Sebastian sólo deja ver una mitad de sí mismo, mientras que la «verdadera» es un misterio. Las similitudes con ciertos aspectos de la biografía de Nabokov son obvias y no hace falta abundar sobre el tema, pero el libro es particularmente interesante en cuanto que estudia, más que ningún otro del autor, el proceso de la creación literaria.

Al considerar la segunda novela de Sebastian, sugerentemente titulada *Caleidoscopio*, el narrador señala que «los héroes de la obra son lo que puede llamarse de modo general «métodos de composición». Es como si un pintor dijera: aquí estoy yo para mostrarles no la imagen de un paisaje, sino la imagen de los diferentes modos de pintar un paisaje determinado, y confío en que su fusión armoniosa revelará el paisaje como procuro que lo vean ustedes». La palabra clave es «procuro». Como el pintor, Nabokov enumera los modos en que el narrador trata infructuosamente de llegar a la «verdadera vida» del personaje, que en última instancia es inalcanzable. *La verdadera vida* es, así, menos una biografía que un relato de cómo se intenta escribirla. «Recuerda -se dice el propio narrador- que cuanto te dicen es en realidad triple: informado por quien relata, vuelto a formar por el oyente, ocultado a ambos por el hombre muerto del relato». Sin embargo, la opacidad del relato viene compensada por el alcance del estilo. Y en esta novela empieza una reflexión personal sobre el lenguaje y la capacidad de quien lo usa para decir *exactamente* lo que quiere decir. Sobre Sebastian: «Su lucha con las palabras era insólitamente dolorosa, y eso por dos razones. Una de ellas es muy frecuente en escritores de su índole: el paso del abismo que media entre la expresión y el pensamiento; la sensación enloquecedora de que las palabras justas, las únicas palabras válidas, esperan en la orilla opuesta, en la brumosa lejanía, mientras el pensamiento aún desnudo y estremecido clama por ellas desde este lado del abismo. Sabía que [...] ninguna idea verdadera puede decirse sin palabras hechas a su medida». Como Nabokov, Sebastian y el narrador escriben en una segunda lengua; lo que se oye en el pasaje anterior es la «tragedia personal» de la intemperie lingüística.

En *Barra siniestra*, la primera novela que Nabokov escribió en Norteamérica, el lenguaje pasa a ocupar un incómodo primer plano. Barroca, recargada de digresiones, preciosismos y esotéricas referencias internas, la novela es una de las más desconcertantes del autor. La premisa principal es, aun así, sencilla. Un filósofo que acaba de enviudar, Adam Krug, es «invitado» por el gobierno del régimen totalitario de su país a unirse al «Partido del Hombre Normal»; el filósofo se niega de plano. Aunque

viva inmerso en el totalitarismo, no sacrificará la hegemonía de su inteligencia. Su actitud hace eco de una frase famosa de *Hamlet*, que la novela examina: «I could be bound in a nutshell and count myself king of infinite space» («Aun encerrado en una cáscara de nuez podría considerarme rey del espacio infinito»). Pero el régimen es más poderoso, más vulgar, que cualquier filosofía, y pronto encuentra el punto débil del filósofo: su hijo. Cuando lo raptan y le aplican «la palanca del amor», Krug accede a todas sus demandas. Un error burocrático, sin embargo, conduce a la tortura y al asesinato del niño. Al ser informado, Krug enloquece. Durante toda la novela, ha vislumbrado una revelación, la posibilidad de una grieta en el continuum espacio-temporal de su mundo, una conexión trascendental con «una deidad antropomorfa encarnada por mí» (Nabokov). Al final accede a la visión de que todo es una creación inofensiva. O, si se quiere, la locura lo salva del dolor. En ese momento, como un *deus ex machina*, el autor corre la cortina y se revela detrás de la ficción. «Sabía que la inmortalidad que le había concedido al pobre hombre era un sofisma resbaladizo, un juego de palabras. Pero [...] le había demostrado que la muerte no era más que una cuestión de estilo».

Barra siniestra, como su predecesora rusa *Invitación a una decapitación*, es una de las novelas más abiertamente políticas de Nabokov, y su ferocidad satírica responde en gran parte al momento de su escritura. Pero como ficción no está libre de problemas, y el final es, sin duda, uno de ellos. No existe, por supuesto, una cuestión moral sobre los derechos de los personajes; cuando Nabokov llamó a los suyos «galeotes» simplemente estaba oponiéndose al cliché de E. M. Forster de que los personajes cobran vida propia y dejando bien en claro que quien marca el rumbo es el autor. La ética no entraba en juego. Aun así, resulta extraño que para satirizar un estado absolutista el autor se arroge los atributos de una deidad tirana, que todo lo ve y a cuya completa merced se encuentran las marionetas que protagonizan la historia. Nabokov aborrecía de George Orwell -lo llamó, bastante injustamente, un «proveedor popular de ideas ilustradas y literatura publicitaria»-, pero en *Barra siniestra* aparece como una versión banal del Gran Hermano. En efigie, ridiculiza la primacía de la masa, una de sus perpetuas *bêtes noires*, pero la alternativa que brinda es una suerte de tiranía del individuo, de acuerdo con la que, para no ser un imbécil, hay que entregarse a herméticas expresiones del yo como las que conforman el tejido de *Barra siniestra*. La única individualidad que se afirma es la del autor.

Esta novela se acerca peligrosamente a la frase de Margaret Thatcher de que «la sociedad no existe». Brian Boyd, cauto pero persuasivo, sugiere que la reacción problemática al totalitarismo tiene que ver precisamente con una evaluación desfasada de la cultura norteamericana. En una carta del autor que Boyd incluye en su biografía, Nabokov dice que «uno de los temas principales de *Barra siniestra* es la condena vehemente de cualquier dictadura», incluidas «las tendencias dictatoriales en un orden no dictatorio». Y entre estas últimas debemos entender la cultura de masas. Boyd concluye: Nabokov «escapa con tal energía de los llamamientos a la masa hechos por Hitler o Stalin o incluso por Norteamérica en busca de victoria o ganancias que parece dispuesto a asumir el riesgo de que su novela complacerá a muy pocos». La novela, en realidad, no complace a casi nadie. Pero lo interesante de la idea de Boyd es que establece una conexión entre el fracaso estético y el solipsismo cultural por el que

aboga la novela. Si en *La verdadera vida* Nabokov lucha cuerpo a cuerpo con su nueva lengua, en *Barra siniestra* intenta oblicuamente saldar cuentas con ciertos aspectos incómodos de su país de adopción. Pero las cuentas no se saldan y se pagan con la oscuridad. Nabokov tardaría ocho años en publicar otra novela, lo que no deja de parecer significativo, incluso teniendo en cuenta que durante ese período escribió cuentos, ensayos y gran parte de su autobiografía. Más significativo aún es que la nueva novela, *Lolita*, no sólo no se opone a Norteamérica, sino que plasma un retrato irónico y gentil de su cultura. Tampoco puede olvidarse, por otra parte, que, cuando *Lolita* vendió millones de ejemplares, a Nabokov no le pareció que se tratara de una «tendencia dictatorial».

«La sátira es una lección, la parodia un juego», dijo Nabokov. En los años que van de *Barra* a *Lolita* su prosa escapa de la primera, retoma el camino de la segunda y gana un terreno elevado sobre ambas: la ironía. La ironía le permite a Nabokov capturar aspectos fundamentales de la cultura norteamericana, pero para describir el modo en que lo hace necesitamos primero una palabra rusa. La palabra es *poshlost*. Nabokov la estudia por primera vez en su libro *Nikolai Gogol* (1944), uno de los ensayos más fascinantes e idiosincrásicos que un gran escritor haya escrito sobre otro gran escritor (en busca de algo similar deberíamos ir al Proust de Beckett, al Hawthorne de Henry James o al Flaubert de Vargas Llosa). Para Nabokov, el gran anatomista de lo *poshlost* es Gogol, el escritor que lo convierte en una de las piedras de toque de su ficción. ¿Y qué es «lo *poshlost*»? Nabokov considera como posibles sinónimos «barato, falso, vulgar, pretencioso, escabroso, de mal gusto», pero acaba descartándolos porque sólo indican una clasificación de valores en una cultura determinada, mientras que lo *poshlost* es intemporal y mucho más sutil. De hecho, dice, ninguna palabra «de las otras tres lenguas europeas que conozco» [alemán, inglés, francés] posee un término concreto». En esto último, sin embargo, se equivoca. Un equivalente cercano existe en alemán, de donde pasó a varias lenguas europeas en el siglo XX : la palabra es kitsch.

Como Gogol, Nabokov es un gran observador de lo kitsch. Una opinión menos caritativa diría que a veces, por ejemplo en algunos pasajes de *Ada*, el ruso se convierte lisa y llanamente en un novelista kitsch; pero por ahora podemos dejar eso a un lado. Lo indiscutible es que la vulgaridad siempre le interesó como registro. En casi todos sus libros rusos hay juegos paródicos con géneros «populares», entonces menos acreditados que ahora, como la novela policíaca (*Desesperación*), el cuento de fantasmas (*El ojo*), la novela romántica (*María*) o el género fantástico («Un cuento infantil», «El dragón»). Pero lo que Nabokov encontró en Norteamérica fue una cultura enraizada en el kitsch: la sociedad de consumo y de masas. Esta cultura era demasiado compleja para la parodia. Así, en el libro sobre Gogol, Nabokov la considera en términos del *poshlost* gogoliano: «Basta abrir cualquier revista que se tenga a mano para encontrar algo así: una radio (o un coche, o un refrigerador, o cubiertos de plata, o lo que sea) hace su entrada en una familia: la madre aplaude embelesada, los niños se agrupan alrededor, alborotados y curiosos [...]; hasta se entrevé al fondo a la abuela de arrugas sonrientes; y un poco apartado, con los pulgares alegremente insertados en las axilas del chaleco, las piernas abiertas y los ojos centelleantes, está papá, orgulloso de su obsequio». He aquí, dice, «el espeso *poshlost* que emana de los anuncios publicitarios». Lo interesante del ejemplo es que Nabokov utilizaría apreciaciones similares en *Lolita*. Y *Lolita*, no lo olvidemos, es «a quien van dirigidos los anuncios: la consumidora ideal, el sujeto y objeto de cada horrendo póster».

Más allá de cierta fascinación personal, Nabokov debe de haber comprendido, tras el revés de *Barra siniestra*, que una novela norteamericana no podía prescindir de esos «ingredientes locales». En *Lolita* fue tras ellos con su famoso detallismo de entomólogo. El argumento de la novela es demasiado conocido para hacer un resumen, pero podemos reformular sus líneas desde la perspectiva que venimos trazando. Mientras Humbert Humbert, un anticuado inmigrante europeo, seduce a una preadolescente norteamericana, la aventura lo pone en contacto con la cultura de su país de adopción. *Lolita* escenifica principalmente dos visiones de Norteamérica: una de un esnobismo galopante (la de Humbert), la otra de una despreocupación absoluta, carente de distancia crítica (la de Lolita). Pero está también «el espeso *poshlost*» de Charlotte Haze, la madre de Lo, que se desvive por las revistas de decoración o los círculos de lectores, e intenta crear con Humbert un perfecto «nido de amor»; o el de las escuelas norteamericanas, con sus teorías educativas tan progresistas como inanes; o el de los vecinos entrometidos: los ejemplos son muchísimos. Nabokov, que, como es de esperar, dirige su artillería pesada a estos blancos, aclara en el epílogo de *Lolita* que un autor «necesita un medio estimulante» y que «nada es más estimulante que la vulgaridad filistea» (donde «vulgaridad filistea» es una inspirada traducción de *poshlost*). Al mismo tiempo, nos previene que dicha vulgaridad no es distinta en el nuevo mundo y el viejo. Vale la pena recordar, mientras tanto, que para Nabokov, «en una obra de ficción de primera calidad, el enfrentamiento no es entre los personajes, sino entre el autor y el mundo». El choque creativo con el kitsch puede ilustrarse con una cita:

Pasamos y repasamos por toda la gama de restaurantes de carretera de Estados Unidos, desde los humildes de la cadena Eat, con la cabeza de ciervo (y la oscura huella de una lágrima en el ángulo nasal del ojo), expositores con gafas de sol y tarjetas postales «humorísticas», como las que eran corrientes en mi juventud en los balnearios alemanes, con las notas de los servicios clavadas en un alambre, carteles de propaganda con visiones de helados celestiales, medio pastel de chocolate bajo una campana de vidrio y varias moscas horriblemente experimentadas zigzagueando sobre el pringoso azucarero en la innoble barra, hasta los lugares caros con luces mortecinas, manteles y servilletas absurdamente pretenciosos y de mala calidad, camareros ineptos (universitarios o ex presidiarios), la espalda ruana de una artista de cine, las cejas cibelinas de su acompañante del momento y una orquesta de músicos trajeados al estilo *zoot* tocando la trompeta.

Esos son sólo los restaurantes. Otras tantas perlas de observación nos esperan en hoteles, carreteras, casas o escuelas. La irritación del tono pertenece al narrador, pero la selección de lo que se observa es, obviamente, de Nabokov. Hay en el detallismo, pese a que la novela está narrada en primera persona, una distinción importante entre autor y narrador. Humbert describe lo que ve en sus alrededores; Nabokov crea, circunscribe, un mundo determinado. Metafóricamente hablando, «inventa» Norteamérica. La ironía del autor es palpable en cuanto que Nabokov inventa además

el recelo de Humbert. Humbert, dice, «es un extranjero anarquista, y hay muchas cosas, además de las ninfulas, con respecto a las cuales no estoy de acuerdo con él». De ahí que la novela no sea antinorteamericana, aunque sí es antikitsch. Y el ojo de Nabokov para ridiculizar el kitsch es infalible, desde el ciervo embalsamado (la observación de la lágrima es genial) hasta las celebridades abatidas, de rasgos oscuros y paródicamente hollywoodenses. Nótese la tensión entre la vulgaridad burlesca de la escena y la sofisticación de la prosa, con sus cláusulas onduladas y su meticuloso vocabulario («ruano», «cibelino», «pringoso»). Esta prosa es cara, rica en matices. Como dice Pasternak de Pushkin, está llena de *cosas*. Más aún, las cosas son signos y símbolos de una civilización puntual: los músicos bien podrían ir «trajeados», pero Nabokov elige el estilo *zoot*, de hombreras exageradas y pantalones pitillo de tiro alto. En el original inglés usa la expresión condensada *zoot-suiters*, que da inmediatamente una idea de época y ambiente.

Un detallismo similar aparece en *Pnin*, la novela que cierra el volumen de Galaxia Gutenberg. Aunque *Pnin* se publicó poco después de la edición parisiense de *Lolita*, la escritura de una y de otra se superpusieron en gran medida, hasta el punto de que algunos capítulos de *Pnin* aparecieron en *The New Yorker* antes que *Lolita*. La superposición es relevante: como la representación de Norteamérica es mucho menos cáustica en la primera que en la segunda, podemos hacernos una idea de la visión general del autor. Norteamérica está de nuevo filtrada por los ojos de un inmigrante o emigrado, el profesor ruso Timofey Pnin que, como Humbert, vaga por un territorio adverso. Pero ahí terminan las similitudes. Pnin, de hecho, es una de las creaciones más entrañables del autor, un personaje de impecable fibra moral que, como extranjero, resulta cómico por su torpeza, su despiste y sus problemas con el idioma inglés («una zona de peligro»). En una carta, Nabokov lo describió como «cualquier cosa menos un payaso», pero «su errático medio ambiente (la imprevisible Norteamérica)» lo somete a toda clase de actos grotescos. Pnin vive una «apasionada intriga con la lavadora» de su casera, se pierde a bordo de trenes, aparece ante un auditorio de estudiantes universitarias para dar una conferencia equivocada, o malentendiendo a un oficial de inmigración cuando éste le pregunta si es anarquista, lo que le cuesta «dos semanas en Ellis Island».

Al mismo tiempo, Pnin experimenta una liberación en su nuevo país. «Antes de los años cuarenta, durante la severa época europea de su vida, había llevado siempre calzoncillos largos [...] Actualmente, a sus cincuenta y dos años, era un apasionado de los baños de sol, usaba camisas deportivas y pantalones holgados, y al cruzar las piernas procuraba descubrir [...] un fragmento de desnuda espinilla». Pnin rejuvenece. Después de reemplazar el desastre de sus dientes por una dentadura postiza, siente que el «nuevo artilugio» (*gadget*) es «una revelación, un amanecer, un firme bocado de eficiente, alabastrina y humana Norteamérica». Amorosamente, la guarda por la noche «en un vaso especial con un fluido especial en donde permanece sonriendo para sí, rosa y perlada, tan perfecta como una encantadora representación de la flora de las profundidades del mar». En frases como la anterior, que no sólo da una idea de la calidad de la prosa, sino además de los usos irónicos de la metáfora, lo que aparece en escena es una especie de antropología negativa. *Pnin* es un ejemplo perfecto del fenómeno que los formalistas rusos llamaron extrañamiento. Nabokov nunca lo hubiera dicho así, pero hay mucho de extraño en esta visión oblicua de los años cincuenta, palpablemente rusificada, aunque redactada en impecable inglés norteamericano. El

argumento del libro, mínimo y episódico, sirve muy bien a ese propósito: Pnin alquila una habitación, recibe una visita de su ex esposa, solicita un empleo, va a la biblioteca, da una fiesta, sale de vacaciones. Que varios capítulos se hayan publicado por separado prueba que los episodios pueden leerse casi como cuentos; pero entre ellos hay ecos, reverberaciones sutiles, que los convierten en un todo armónico. Por otra parte, la dispersión del relato reproduce la perspectiva dislocada del personaje.

Mientras que *Lolita* es una novela del exceso, *Pnin* se distingue por su serenidad y compasión, pero ambas pueden considerarse parte de una «trilogía norteamericana» que es la *summa* de la novelística en inglés de Nabokov. El tercer batiente, *Pálido fuego* (1962), es una novela-poema o poema-novela que vuelve al ánimo desmedido de la primera. Lamentablemente, ha quedado fuera de este tercer volumen de las obras completas, aunque se incluirá en el cuarto, en compañía de las novelas tardías: *Ada*, *Cosas transparentes* y *Mira a los arlequines*. Pero el orden es incómodo. *Pálido fuego* realmente cierra una etapa en la obra de Nabokov, una etapa caracterizada por temas comunes como la vida académica, la inmigración europea, las familias infelices y la vida en los pueblos norteamericanos; hasta el personaje de Pnin reaparece en ella como profesor de otra universidad. El final de estos temas coincide con un cierre biográfico. En 1959, gracias a los derechos de autor de *Lolita*, Nabokov pudo renunciar a la vida académica norteamericana y dos años después se retiró a un hotel de Ginebra, Suiza, a poner en orden una obra que se extendía durante cuatro décadas y dos lenguas (o tres, contando algunos artículos escritos en francés en los años treinta). En su torre de marfil ginebrina daría entrevistas, supervisaría traducciones de sus novelas rusas y redactaría prólogos ásperos y combativos, en los que da la sensación de que está saldando cuentas con el pasado. Las tres novelas de este tercer exilio, sin embargo, adolecen de un enrarecimiento similar al de las rusas y, pese a que siguen siendo buenas, no están a la altura de las grandes.

Nina Berberova, en *El subrayadoes mío*, un soberbio libro de memorias acerca de la diáspora rusa, recuerda que después de leer *La defensa* de Nabokov sintió una suerte de emancipación. «Un gran escritor ruso, como el fénix, había nacido del fuego y las cenizas de la revolución y el exilio». La frase es demasiado dramática, pero Berberova, una escritora considerable, saca después una conclusión interesante. «Nabokov es el único escritor ruso, emigrante o no, que pertenece a la vez a Rusia y al mundo occidental en su totalidad. En el fondo, para los hombres de su tipo, la pertenencia a una nacionalidad o a una lengua deja de desempeñar un papel esencial». George Steiner propone una idea similar en un ensayo de *Extraterritorial*. Ambos tienen razón, pero uno se siente tentado de agregar un tercer punto de apoyo: Rusia, Occidente y Norteamérica. Al fin y al cabo, fue en Norteamérica donde Nabokov dio voz y forma a la poética que había iniciado en ruso. Las clases reunidas en *Lectures on Literature*, el libro de crítica sobre Gogol, el comentario colosal a *Eugene Onegin*, son profesiones de fe que están escritas en norteamericano. Y de estas obras proceden las frases provocadoras que uno asocia con Nabokov: «Para un autor con talento no existe la vida real: debe crearla él mismo y a continuación crear las consecuencias» (*Lectures*). O: «Un artista pierde el rumbo cuando empieza a interesarse por cuestiones como "qué es el arte" y "cuál es la responsabilidad del artista"». O: «Guardo antipatía a quienes desean que la ficción sea didáctica o espiritual, esto es, nacional, o curativa como el jarabe». O: «El prodigioso mérito artístico del resultado final (como en toda obra maestra) se debe no a *qué* se dice sino a *cómo* se dice». O: «La genialidad siempre es

extraña» (todas las citas son de *Nikolai Gogol*), un adagio que reaparece en *Pnin* como «la genialidad es inconformismo». Norteamericano o ruso, Nabokov fue siempre un inconformista: «Me parece que no pertenezco a ningún continente definido -dijo-. Soy como una plumilla de bádmiton volando sobre el Atlántico, y vieran qué luminoso y azul es mi cielo privado».