Testamento traicionado

Posted on 1 de septiembre de 2010 by Martín Schifino

Lo inconcluso, lo impremeditado, lo fragmentario, no seducían lo más mínimo a Vladimir Nabokov. Un escritor debía calcular las frases y estructura de sus libros con celo de arquitecto: *Lolita*, *Pnin* o *Pálido fuego* están (por usar un adverbio nabokoviano) endiabladamente bien construidos. En sus lecturas críticas, Nabokov también vigilaba la organización de la literatura: los contrapuntos narrativos de Flaubert, los juegos de palabras de Joyce, las metáforas de Proust. Un libro era la suma de miles de detalles precisos, y la tarea del lector consistía en descubrirlos e integrarlos. Cómo se habían obtenido esos detalles era lo de menos; era, quizás, un enigma. En el epílogo de *Lolita*, Nabokov se confiesa como alguien que, «cuando le preguntan sobre el origen y la evolución de un texto, tiene que remitirse a términos tan antiguos como la Interacción de la Inspiración y la Combinación, lo que, admito, suena como un mago explicando un truco mediante otro». Y en el comentario a su traducción de *Eugene Onegin* dice: «Un artista debe destruir sus manuscritos después de la publicación, para que los académicos mediocres no alimenten la confusión de que pueden entenderse los misterios de la genialidad estudiando variantes canceladas. En el arte, la intención y el planeamiento no son nada; sólo cuentan los resultados».

Pues bien, aquí estamos, críticos y académicos más o menos mediocres (de acuerdo con los estándares estratosféricos de Nabokov, sin duda más), frente a un texto inconcluso y cuyos resultados son sumamente cuestionables. Algo es seguro: lo último que el gran estilista hubiera querido es que nos encontráramos en semejantes circunstancias. Si en un mundo ideal habría vivido para terminar la obra, en el real dejó instrucciones a su esposa de quemar las 138 fichas del manuscrito al ver que no llegaría a completarlo. Vera Nabokov, según su hijo, no cumplió debido a «la edad, a la debilidad, al inmenso amor por su esposo muerto», de manera que la responsabilidad recayó en Dmitri Nabokov, quien, tras reflexionar durante más de treinta años, decidió dar el texto a la imprenta. Los motivos de esa decisión aparecen en su prólogo a *El original de Laura* y son, se miren por donde se miren, de una banalidad total: «Tampoco creo que mi padre se hubiera opuesto a la publicación de *Laura* una vez que *Laura* hubiera sobrevivido tan largamente al murmullo del tiempo». Pero, en un sentido importante, competen únicamente al albacea. Más problemáticas son las afirmaciones combativas que lo acompañan, por no hablar de los juicios literarios.

Lo que intenta salvaguardar esta publicación es el mito de Vladimir Nabokov, quien, si vamos a creer la versión de su familia y, más recientemente, de su hagiógrafo Brian Boyd, gozaba de una infalibilidad cuasipapal y hasta había sido tocado por la gracia. El mito empezó, vale

aclarar, en vida del autor. Cuando Nabokov habló, por ejemplo, de la «tragedia privada» de haber abandonado el ruso, su «dulcísima» lengua natal, se aseguró de que la tragedia estuviera en boca de todos. Su famoso esteticismo, asimismo, no era sólo una preferencia personal, era una toma de partido recalcitrantemente declarada en público. En la introducción a *El original*, Dmitri adopta una irascibilidad comparable y trata *de haut en bas* a cualquiera que se atreva a poner en duda «los «destellos de genio» de Nabokov. Lo vemos de nuevo atacando a los «idiotas de moda», las «mentes inferiores», los «periodistas ignorantes» y las «personas de imaginación limitada» que se preocuparon por *El original*. Resulta desagradable hablar del tema, pero dado que el hijo se niega, en cada libro póstumo del padre, a dejar que las obras hablen por sí solas, hay que empezar por sacar del medio la necedad paranoica de sus comentarios, que caen en una parodia, sin duda involuntaria, de la insolencia con que su padre prologaba sus novelas. Es imposible no sospechar, mientras tanto, que las razones del ataque se desprenden de que el libro, tal como nos llega, necesita una defensa.

El texto, escribe Dmitri Nabokov, «a pesar de ser incompleto», es «innovador en estructura y estilo» y está «escrito en una nueva "lengua dulcísima", que era lo que el inglés había llegado a ser para Nabokov». En declaraciones hechas antes de la publicación, lo caracterizó como la «destilación más concentrada de la creatividad de mi padre». Es de notar que, en letra de molde, la afirmación se modera (la otra, sin duda alguna, es insostenible), pero aun así no resiste un examen elemental. La frase «a pesar de ser incompleto» es una seria exageración: el texto apenas está esbozado. En la edición inglesa, la cubierta lleva como subtítulo «novela en fragmentos» (la rúbrica aparece en la edición de Anagrama sólo en la carátula), pero ni siquiera eso es cierto. Lo que tenemos son fragmentos de una novela, repartidos en las famosas fichas (que la edición española reproduce en facsímil, página a página y de manera más operativa y menos ostentosa que la inglesa, aunque por desgracia sin color). Uno recuerda lo que afirmaba la biografía de Brian Boyd: «Una peculiaridad del método de composición de Nabokov era que se imaginaba una novela completa de principio a fin antes de empezar a transcribirla [*write it down*]. Aunque llevó en su cabeza durante tres años su nueva novela, *El original de Laura*, una serie de accidentes y dolencias le impidieron transferir a sus fichas más que un trozo o dos de su brillante imagen mental». Nadie, ni siquiera Boyd, puede saber cuán brillante era esa imagen, pero si algo demuestra esta edición es que Nabokov trabajaba más o menos como cualquier otro escritor: con una idea general del argumento, cuyos detalles iba componiendo y retocando sobre papel. Así, vemos notas para descripciones futuras («Los toldos color naranja de los veranos del sur»); detalles embrionarios («Inventar una marca comercial; v. g. cefalopium»); recordatorios que el autor se hace a sí mismo («habla un poco de Lom. y Derzh.; parafrasea la carta de T. a E. O.»); y otros ejemplos.

La idea general, la historia o trama, puede deducirse de tres capítulos esbozados de manera bastante clara, que se leen casi de corrido. El centro es un matrimonio problemático: él, Philip Wild, un «neurólogo loco», obeso y con problemas de higiene, está obsesionado con la idea de desaparecer, de borrarse del mundo con el poder del pensamiento; ella, Flora, es una muchacha de veinticuatro años, altiva y olímpicamente promiscua. Marido y mujer viven por separado y sólo se ven cuando Flora, entre amante y amante, visita a Philip para exigirle dinero a cambio de sexo. El segundo capítulo cuenta los orígenes y la infancia de Flora sobre el telón de fondo, familiar para los lectores de Nabokov, de la cultura rusa que pervive en el exilio norteamericano y europeo. La madre de Flora, una bailarina ruso-estadounidense que reside en París, se casa, después del suicidio de su marido, con un «inglés mayor pero aún vigoroso» llamado Hubert H. Hubert. El breve capítulo tercero nos habla de la infancia y precoz sexualidad de Flora; pero allí las fichas pierden continuidad, y en adelante proliferan sólo las notas y los fragmentos inconexos. Se adivinan dos subtramas. Flora se convierte en la inspiración de una novela en la que aparece con el nombre, que en inglés rima, de Laura (Flora es «el original de Laura»); y, entretanto, Philip se aboca cada vez con más ahínco a sus ejercicios mentales en busca del «mayor éxtasis que al hombre le ha sido dado a conocer jamás»: la disolución. No sabemos cómo planeaba Nabokov unir las historias, pero en ambas hay ideas sobre la precariedad de la conciencia, la desaparición del yo sensible y lo inasible de la realidad. A medida que la sustancia de Flora y Philip va evaporándose, la idea de la muerte despunta, alegóricamente, entre los fragmentos. (Para Philip, que aspira a una anulación nirvánica, «morir es divertido», una frase que se da como subtítulo, aunque no aparece en las fichas.)

No es imposible que, de haber vivido Nabokov, esas ideas se hubiesen convertido en una novela interesante. En un estilo tardío, acaso se hubiese ahondado en las nociones de clausura, conclusión y decadencia física, presentes en otras obras del autor. Como el manuscrito nos llega ahora, sin embargo, resuenan sobre todo en las condiciones biográficas en que muchas de estas fichas fueron compuestas. Se podría decir, tal vez, que la escritura desmigajada encarna el tema de la disolución. Pero estas interpretaciones son puramente circunstanciales. La pregunta fundamental es qué nos dicen estos fragmentos del arte de Nabokov hacia el final de su vida. La promesa de una «destilación», por lo pronto, suena apresurada. *El original de Laura* nos obliga más bien a considerar repeticiones temáticas, reelaboraciones poco logradas, limitaciones tonales, obsesiones irresueltas y una altanería estéril: en dos palabras, un posible agotamiento artístico.

Digo lo anterior con toda la cautela que merece el caso, dado que de un manuscrito no corregido no pueden sacarse más que conclusiones tentativas; pero el hecho de que esta breve novela (suponemos que iba a ser breve) permaneciera tres años sin terminarse quizá

sea un signo de cansancio. Boyd cuenta que Nabokov corrigió traducciones y atendió otros proyectos en ese período. Aun así, el texto disperso apenas se extiende al equivalente de un cuento largo. ¿Se difirió sólo por «accidentes y dolencias»? No lo sabemos. Sí sabemos que la prosa de *Laura* no está a la altura del mejor Nabokov. Buenas frases, por supuesto, hay. Encontramos unas «zapatillas marroquíes plegadas en posición fetal dentro de [una] bolsa», u oímos la mañana en una oración como «*Auroral rumbles and bangs had begun jolting the cold misty city*» («Los fragores y estrépitos que preceden al alba habían empezado a sacudir la ciudad neblinosa y fría», dice la traducción de Jesús Zulaika, siempre correcta, pero que pierde ecos como «auroral»/«aural» y la concisión sonora). Pero las descripciones de Flora, por ejemplo, recuerdan a demasiadas descripciones de *Lolita*: «Los pechos menudos de aquella impaciente beldad de veinticuatro años parecían una decena de años más jóvenes que ella». La obsesión de Philip Wild con una tal Aurora Lee repite la de Humbert Humbert con Annabel Leigh. Y se ve el claro precedente de *Lolita* en la relación de Flora con su padrastro, Hubert H. Hubert. Por momentos, es como si Nabokov estuviera preso de su novela más famosa.

Ni siquiera eso es una sorpresa. Los libros de Nabokov, que siempre estuvieron poblados de dobles e identidades ambiguas, empezaron a desdoblarse o copiarse unos a otros en su período tardío, desatendiendo el mundo e incluso la literatura para refractar sólo la literatura de Nabokov. La última novela que el autor publicó en vida, *¡Mira a los arlequines!*, juega puramente con sombras de sí mismo y de sus obras. Un narcisismo similar aparece en *El original de Laura*, aunque, para ser justos, su economía la emparenta con una lograda *nouvelle* como *Cosas transparentes*. A manera de conclusión, se diría que estos restos no refinan –como tampoco una novela finalizada hubiese refinado– la sustancia de la obra anterior; corrigen más bien el mito de un autor infalible. Así que si hubo, por usar la frase de Kundera, un testamento traicionado, el traidor traicionó sus propias intenciones. *Laura* confirma la sospecha de que Nabokov completó su legado literario esencial mucho antes de llegar a la última palabra.

Autor: Vladimir Nabokov

Edicion: Anagrama, Barcelona

Paginas: 168 pp. 18,50 €

Titulo: EL ORIGINAL DE LAURA