

La chistera del mago. Cien años del nacimiento de Vladimir Nabokov

Andrés Ibáñez
1 junio, 1999

De todos los grandes novelistas del siglo, Nabokov es, sin duda, el más inclasificable. Todos sabemos, más o menos, por qué son grandes Proust, Joyce, Woolf, Kafka, Faulkner, Broch, Beckett, Pynchon o Lezama Lima, pero la pregunta ¿por qué es tan grande Nabokov? no resulta en absoluto fácil de contestar. Al contrario que Proust, Joyce o Faulkner, con sus detalladas y prolijas recreaciones de universos en miniatura, sus escenarios parecen casi siempre dolorosamente limitados (un grupo de exiliados en Berlín, un triángulo amoroso en una playa del Báltico, un departamento de lenguas en una universidad de Nueva Inglaterra) y sospechosamente fantásticos, cuando no decididamente fantasmales. Sus personajes, a los que podemos clasificar cómodamente, siguiendo la división principal de la especie animal más amada por Nabokov, en mariposas y polillas (las mariposas son deslumbrantes, libres y altaneras; las polillas, crueles, ruines y cobardes) no tienen, ni con mucho, la fascinante humanidad de Leopold Bloom o el barón Charlus ni tampoco el valor simbólico de K. o de Molloy. No se trata de que sean personajes planos en el sentido de Forster, o de que no resulten complejos y creíbles desde un punto psicológico. Son personajes forsterianamente redondos, complejos y creíbles, pero parece obvio que no es en ellos ni en su doliente y a menudo cruelmente

caricaturizada humanidad donde descansa la arquitectura de estas novelas deslumbrantes sino, más bien, en la inteligencia y en el ingenio de su autor, que contempla a sus criaturas siempre desde arriba y con esa mezcla de familiaridad y desapego que siente el titiritero por sus marionetas.

Sus libros son desesperadamente inteligentes, pero carecen en absoluto de la «profundidad» intelectual o la densidad de ideas que asociamos con autores como Proust, Broch o Musil. Aparte del ensayo «La textura del tiempo» incluido en *Ada* o el capítulo sobre Chernishevsky de *La dádiva*, las novelas de Nabokov no contienen pasajes ensayísticos ni discusiones sobre temas intelectuales o artísticos, no digamos ya sociales o políticos. Nabokov siempre se sintió orgulloso de su independencia intelectual, y sus libros, como es bien sabido, están libres y vírgenes de prácticamente todos los ismos del siglo, siendo el freudianismo y el colectivismo sus principales bestias negras. Nabokov no es épico en modo alguno, ni «sabe captar el clima» social o histórico de ningún momento relevante del siglo XX. Por poner sólo un ejemplo, a pesar de haber vivido en la Alemania nazi durante muchos años y de haber sufrido en su propia familia las consecuencias de la política del Tercer Reich (Véra, su esposa, fue despedida del trabajo varias veces por ser judía), ninguna de sus novelas refleja directamente el clima histórico ni la inquietud social de esos años y esos lugares y las dos novelas en las que satiriza a los regímenes dictatoriales, *Invitado a una decapitación* y *Barra siniestra*, las más fantásticas y fantasmales que escribió nunca, sólo de un modo muy vago y general pueden considerarse reflexiones sobre hechos históricos concretos.

La crítica ha intentado, por lo general, rescatar los aspectos más documentales, sociales y simbólicos de Nabokov para explicar su importancia y dar una razón plausible al puesto, al parecer ya indudable, que ocupa en el canon de la novela del pasado siglo. Esta es sin duda la causa de la preeminencia que sigue teniendo *Lolita* en la moderna valoración de Nabokov tantos años después de su escándalo famoso. Aparte de sus indiscutibles valores artísticos, *Lolita* es la única de sus novelas que puede leerse como un documento y, aún más, como una crítica o una sátira (documento, crítica, sátira, términos todos ellos aborrecibles para Nabokov), en este caso de la vida americana, de la sociedad americana, de América en general. También se ha insistido en el carácter «extraterritorial» de Nabokov, en el hecho de que casi todos sus personajes son exiliados que no logran establecer lazos con su entorno, y se ha intentado elevar esta condición a la categoría de mito (la alienación del hombre moderno, etc.) Pero no es posible mitologizar a los héroes de Nabokov. La alienación de K. o de Molloy no se parecen en nada a la de Hugh Person, porque K. es de alguna forma todos los hombres, el moscón humano que golpea una y otra vez el cristal de su empresa metafísica, pero Hugh Person es sólo Hugh Person. Molloy es ante todo una voz, un lugar extraño y desesperado donde la humanidad se diluye, Hugh Person es mucho menos y también mucho más: es sólo Person, una *persona*, un individuo. Los personajes de Nabokov nunca podrían encarnar «la condición humana» ni convertirse en maniqués del escaparate de la condición moderna o posmoderna. Demasiado poca humanidad para ser mitos, demasiada humanidad para ser arquetipos.

A pesar de la aguda conciencia del dolor que tenía Nabokov y de su famoso desprecio por todas las formas de opresión, represión y crueldad, a pesar de su defensa de la «ternura» y la «bondad» (y resulta verdaderamente insólito oír a un sofisticado intelectual de mediados del siglo XX defendiendo ese tipo de valores), creo que a todos los nabokovianos nos inquieta vagamente la crueldad de sus historias y el aparente desdén con que Nabokov trata a sus criaturas. Es la misma inquietud que

percibo, por ejemplo, en los análisis que Brian Boyd realiza de las obras de Nabokov en su monumental biografía. Son análisis sensibles, inteligentes y, más aún, enormemente útiles, pero lo más curioso es que Boyd intenta desesperadamente salvar, ante todo, los «valores humanos» de las obras de Nabokov, o incluso su carácter ético y moral. Pero, por poner sólo un ejemplo, ¿pueden un par de misteriosas y esotéricas alusiones a un fantasma que perdona redimir los cientos de páginas dedicados, en *Ada*, a la inacabable tortura psicológica que sufre el personaje de Lucette? ¿Es Humbert el villano absolutamente despreciable que Boyd supone que es, y hemos de creer que Nabokov lo condena con la misma ira justiciera con que lo condena su biógrafo? Sea como sea, la incomodidad de Boyd ante el nietzscheano «estar más allá de la moral» de Nabokov es más que patente.

Quizá Nabokov no haya escrito jamás nada más tierno y más conmovedor que la carta que Lolita, años después de su desaparición, le envía a Humbert para contarle que está casada, que va a tener un niño y que necesita dinero para irse con su marido a Alaska. Es la carta escrita por una persona inculta, torpe con las palabras y acuciada por los problemas, y hemos de suponer que el hiperrefinado Humbert (que es, al fin y al cabo, el autor del mágico texto de *Lolita*) ha de quedarse horrorizado al leerla: «¿Qué tal va todo? Estoy casada. Voy a tener un niño. Me parece que va a ser uno grandote. Me parece que vendrá al mundo por Navidad. Esta ciudad es la pera...».

Para Humbert, impresión que se confirmará en cuanto la vea, madura, ojerosa, con gafas, y embarazada de muchos meses, Lolita ha perdido ya por completo el encanto «nínfico» que la hacía irresistible, pero para el lector no cabe duda de que se ha convertido en un doliente y mísero ser humano, el único, quizá, de todos los personajes de Nabokov, junto con Pnin, que puede aspirar a ese calificativo. Y casi parece que Lolita desea irse a vivir a Alaska para alejarse lo más posible de Nabokov y sus novelizaciones. Lolita, aferrada orgullosamente a su marido, un joven mecánico que ha perdido un brazo en la guerra y «no sabe nada»; Dolly, en fin, señora de Richards F. Schiller llamando «honey» («cariño», «cielo», pero la connotación, la vulgaridad, son imposibles de explicar o de traducir) a Humbert, parece estar en realidad dirigiendo ese calificativo familiar y vulgar al propio Nabokov. «No», *she said*. «No, honey, no» cuando Humbert-Nabokov le propone que vuelva con ella. No, dijo ella. No, cielo, no.

Pero Nabokov nunca continuó por ese camino, el camino de los dolientes y vulgares seres humanos. La pareja Dick-Lolita, el mecánico veterano de guerra y la joven esposa embarazada que desean emigrar a Alaska para hacer fortuna no es sino una imagen, una diapositiva, una instantánea de eso que los americanos llaman *Americana*, es decir, folclore, color local. Su siguiente novela, *Pnin*, puede ser entendida como una respuesta personal al *Quijote* de Cervantes, libro que despreciaba por su «crueldad» (¿pero acaso no son sus propias historias tan crueles o más, mucho más, que la de Cervantes?) y contiene su personaje más entrañable, el melancólico profesor Pnin, pero a continuación vienen *Pálido fuego*, su creación más deliciosa, artificial y perfecta (pero en este momento, sólo en éste, pongamos el acento sobre el segundo adjetivo), y luego *Ada*, donde Nabokov se dedica plácidamente a jugar a ser Dios y a crear todo un irisado, nítido y detallado universo paralelo, y después *Cosas transparentes*, una sombría historia de amores desgraciados y de espíritus que intentan en vano ponerse en contacto con los vivos, y luego *¡Mira los arlequines!*, una especie de autobiografía novelada y, a pesar de la obvia ironía, bastante autocomplaciente...

En muchos sentidos, *Ada*, la suprema obra maestra de Nabokov, no es otra cosa que una anti-*Lolita*.

Frente al infierno de la América de los psicólogos, las «experiencias educativas», la música ambiental y las máquinas de Coca-Cola de *Lolita*, *Ada* nos propone una América que es al mismo tiempo Rusia (en Démonia, Rusia es una provincia de los Estados Unidos), un planeta en el que los psiquiatras son poetas, la electricidad está prohibida, el tiempo puede adoptar cursos alternativos y los niños juegan con alfombras voladoras. Ada Veen es, igual que Lolita, una niña de doce años, y es, igual que Lolita, una nínfula (oh, Dios, mío, y ¿quién, quién fue el primer traductor feliz que dio con ese hallazgo, con ese Koh-I-Noor de las palabras, más nabokoviano todavía que el pálido inglés *nymphet*, ninfita, ninfeta, y que tan musicalmente resuena al lado de las otras esdrújulas tan amadas por Nabokov: trémula, irídula, Córdula de Prey?) Ada tiene, pues, doce años y es una nínfula, pero en el universo de la fantasía de Antiterra, donde todos los deseos se hacen realidad, el amante de Ada no es un divorciado de mediana edad, sino un niño de catorce años, igual de brillante, libre y salvaje que ella, y todo, todo está permitido. Y también Ada, como le sucede a Lolita, va perdiendo su encanto de nínfula a medida que crece, hasta tal punto que la novela es, en gran medida, el relato, difícilísimo de realizar en términos de gradación e insinuación, de cómo Ada, la niña prodigio, va poco a poco perdiendo sus dones infantiles para convertirse en una mujer «normal». Y también Ada escribe una carta, hacia el final del libro, una carta que Van cree innecesaria y en la que pide disculpas a alguien por algo. Y es curioso que la carta escrita por Ada refleja palabra por palabra las disculpas que, según ella le dice a Van, deberían pedir. Este es sin duda el pasaje más «real» de Ada, y también una buena muestra de la sutileza con que Nabokov utiliza el arte del correlato objetivo («mostrar, no decir») que aprendió de Chéjov, de Flaubert y de Tolstoi. Ada ha perdido su maravilloso don con las palabras y se limita, cuando escribe, a reproducir las ideas casuales y triviales que nos vienen a los labios cuando hablamos.

Pero volvamos a nuestra pregunta inicial. ¿Por qué es tan grande Nabokov, si no es grande por las mismas razones que casi todos los otros son grandes? (Digámoslo de otro modo, ¿por qué son grandes los otros si las razones por las que son grandes no concurren en el caso de Nabokov?) Dejemos hablar al maestro: «Para mí» –escribe Nabokov en «Sobre un libro llamado *Lolita*»– «una obra de ficción existe sólo en tanto me permite disfrutar de lo que, sin más ambages, llamaré el arrebató estético (*aesthetic bliss*), es decir, una sensación de estar de algún modo, en algún lugar, conectado con otros estados del ser en los que el arte (curiosidad, ternura, bondad, éxtasis) es la norma. No existen muchos libros así. Todo el resto son o bien basura llena de tópicos o bien lo que algunos llaman Literatura de Ideas, que a menudo no es otra cosa que basura llena de tópicos presentada en grandes bloques de escayola, que son cuidadosamente transmitidos de generación en generación, hasta que alguien aparece con un martillo y de un golpe resquebraja a Balzac, a Gorki, a Mann».

Bienaventuranza, felicidad, éxtasis estético. ¿Hacen falta más explicaciones? Sin duda que hacen falta. Notemos, por ejemplo, que de las cuatro palabras que Nabokov utiliza para definir el arte en este pasaje, tres son cualidades morales, que no estéticas (*curiosity, tenderness, kindness*) y la cuarta, un tautológico sinónimo de su original «arrebató» estético (*ecstasy*). Las novelas de Nabokov son grandes juegos. Las novelas de Nabokov son juegos cuyo único objetivo es el placer del lector. Un placer logrado sobre todo gracias a las asombrosas dotes verbales del «mago de las palabras» Nabokov. Juegos, placer, magia. ¿Es esta, pues, la solución? Novelas que son juegos, lectura que es un placer (frente al sufrimiento que supone leer a Joyce, a Faulkner, a Proust, sí, Dios mío, dulce

sufrimiento, el sufrimiento de Cristo mezclado con el placer de Dionisos, divina sangre de cisne rodando por el costado del sufrimiento del lector más sufrido, paciente Parsifal en busca de la iluminación), un autor que es un mago. Novelas que no son testimonios, ni críticas, ni lecciones, ni ensayos, sino juegos. Lectura sin tiempos muertos en nombre de la profundidad, ni pasajes farragosos en nombre de la complejidad, ni jeroglíficos abstractos en nombre del «estilo» (aunque jamás ha existido tal arrogante y personal conciencia de estilo), lectura de placer. Un autor que no es un apóstol, ni un moralista, ni un historiador, ni un «agudo observador» de la sociedad de su tiempo, ni un juez, sino un mago, un obrador de maravillas. «No hay muchos libros así», dice Nabokov. Tiene razón, y en verdad tampoco hay muchos autores así.

En los párrafos que siguen nos gustaría explorar brevemente algunos de los aspectos de esa «magia», la forma en que funcionan algunos de esos «juegos». Nos gustaría, en primer lugar, deshacer el malentendido más obvio que existe en torno al arte de Nabokov, y que consiste en considerarle, según una conocida fórmula, «un mago del lenguaje». Este malentendido es la causa de que existan entre nosotros tantos apasionados nabokovianos cuya prosa está en realidad en las antípodas de la de Nabokov y cuyos presupuestos estéticos contradicen uno por uno todos los presupuestos estéticos del autor de *Ada*. La situación es verdaderamente curiosa si pensamos que, dado que casi todos los novelistas actuales se confiesan admiradores, cuando no herederos de Nabokov, parece que nuestro autor ha ocupado el puesto de «maestro» o de «referencia ineludible» que tuvo Faulkner para la generación de narradores inmediatamente anterior.

Es evidente que el arte de Nabokov es el de un virtuoso del lenguaje. La complejidad de su sintaxis, el indolente placer de sus incisos (una de las muchas cosas que, dicho sea de paso, aprendió de Proust), la infinita variedad y la cristalina efulgencia de su adjetivación y su adverbiación, la sorprendente riqueza de su léxico, los continuos juegos de palabras, el libre trasiego de unos idiomas a otros, la suprema habilidad para expresar casi cualquier cosa con esa mezcla de poética voluptuosidad y precisión científica que son la marca más característica de su estilo (pasión por la precisión que es, sin duda, el elemento menos tenido en cuenta por nuestros «nabokovianos»), todo esto justifica, sin duda el apelativo de «mago del lenguaje», pero (y es un gran PERO)... Bien, volvamos a las palabras del propio Nabokov: «¿En qué lengua piensa usted?» le pregunta un entrevistador del programa *Bookstand* en 1962, y Nabokov: «No pienso en ninguna lengua, *pienso en imágenes*». Y en la entrevista que Alvin Toffler le realizó para *Playboy* en 1964: «No pensamos con palabras, sino *con sombras de palabras*. El error de James Joyce en esos monólogos interiores suyos, por demás maravillosos, consiste en que da demasiado cuerpo verbal a los pensamientos».

El arte de Nabokov es un arte de imágenes. Nabokov trabajaba sus párrafos y sus frases con la paciencia de un obseso, con la minuciosidad de un orfebre, pero (y, como decimos, es un gran PERO) todo en sus párrafos, en sus frases, en sus sintagmas, en el roce de un adjetivo con su nombre y de un adverbio con su verbo, absolutamente todo está al servicio de la imagen. Sus metáforas están al servicio de la imagen. Sus ingeniosidades, sus retruécanos, al servicio de la imagen. Sus comparaciones, al servicio de la imagen (y no del concepto, como tan a menudo sucede en sus imitadores). Sus metáforas y sus comparaciones se originan en el ojo, no en la mente. No comprender esto, o no querer comprenderlo, es convertirse automáticamente en un conceptista, en un barroco. Y eso es lo que Nabokov no es. Y eso es lo que la mayoría de sus admiradores o supuestos

admiradores, tristemente, son.

Jamás ha existido un escritor más visual que Nabokov. Podemos encontrar antecedentes de su arte por doquier, en Flaubert, en Chéjov (una de cuyas obras maestras visuales, la *Historia de un violonchelo* gustaba Nabokov de comentar con sus alumnos), en Tennyson, en Tolstoi, en Bely, en Gogol, en Virginia Woolf, en Walter de la Mare, en Proust, en la tradición toda (poética y narrativa) de la literatura inglesa, pero ninguno de esos nombres ilustres, ni tampoco su azarosa e improbable suma podrían explicar ni de lejos el refinado y depuradísimo arte de las imágenes de Nabokov. Veamos un ejemplo, tomado del comienzo de *La dádiva*: «Mientras cruzaba hacia la farmacia de la esquina volvió involuntariamente la cabeza a causa de un resplandor luminoso que había rebotado en su sien y vio, con la rápida sonrisa con que saludamos un arco iris o una rosa, un rectángulo de cielo de cegadora blancura que estaba siendo descargado del camión, un armario de luna, a través del cual, como a través de una pantalla de cine, pasó un reflejo, impecable y claro, de ramas que se deslizaban y se mecían, pero no de forma arbórea, sino con una vacilación humana, causada por la naturaleza de los que llevaban a costas este cielo, estas ramas, esta fachada deslizante».

Un comentario en profundidad de este pasaje podría ocupar muchas páginas. Se combinan aquí tal cantidad de técnicas de ilusionismo visual que, del mismo modo que a partir de una sola vértebra es posible reconstruir un brontosaurio completo, casi podríamos reconstruir a partir de estas pocas frases una manera nueva de entender la prosa novelesca, el arte de la novela, casi la escritura en sí. La mezcla de poesía y exactitud, el insólito demorarse en rincones de la realidad que están continuamente ante nuestros ojos pero a los que raramente prestamos atención (y que antes de Nabokov resultaba imposible expresar con palabras); la sensación de raptó, de éxtasis y de delicia que nos produce la contemplación de lo que, visto con otros ojos, podría resultar parecer una escena de lo más corriente (unos hombres descargando un espejo de un camión); el hecho de que cada palabra, cada adjetivo, cada verbo se transforman inmediatamente en luz, en color, en movimiento, en visión, en realidad, y por encima de todo, la aparición de una nueva forma de narrar que consiste en hacer que las cosas sucedan en la página en vez de decir las, todo esto es la esencia del arte de Nabokov. Notemos, por ejemplo, que Nabokov no *dice* en ningún momento cómo es el movimiento del armario de lunas, ni si llega a ser descargado del camión o no: el armario, simplemente, se desliza frente a nuestros ojos, primero reflejando la cegadora blancura del cielo, luego las ramas de los árboles y luego la fachada del edificio al que se aproxima. Nada se nos *dice*, todo *sucede* en nuestra imaginación.

Si observamos el pasaje con atención, veremos que Nabokov sigue siempre el orden de la percepción, y no un orden cualquiera (el orden del mundo, del texto, de la imagen, del concepto): primero el resplandor (y no tenemos miedo al pleonasma «resplandor luminoso» porque, aunque el adjetivo no sea necesario desde un punto de vista conceptual, sí es necesario para hacer que el resplandor verdaderamente nos ciegue), luego el incomprensible «rectángulo de cielo» que está siendo descargado de un camión, casi una imagen surrealista, después la noticia de que se trata de un armario de lunas, finalmente, la comprensión de que el rectángulo de cielo es la luna del armario que refleja el cielo nublado. Este es uno de los procedimientos típicos de Nabokov. A la velocidad normal de lectura, sólo unas décimas, o quizá centésimas de segundo separan el «rectángulo de cielo» del «armario de lunas», pero podríamos decir que lo que tiene lugar aquí es verdaderamente un viaje en

el tiempo: al leer «armario de lunas» volvemos hacia atrás en el tiempo (ya que, de pronto, es posible viajar en el tiempo, querido lector, ¡no me preguntes cómo, pero es posible!) y convertimos el «rectángulo de cielo», que no habíamos comprendido, en el armario de lunas que ahora comprendemos, y vemos el rectángulo como la luna de un armario.

Nabokov sabe captar ese instante de la percepción que es previo a la conceptualización del lenguaje, ese resplandor durante el cual vemos el mundo como es, un lugar incomprensible y fascinador, y sabe captar también (es uno de sus trucos favoritos) la forma, en que una percepción salvaje del ojo de la imaginación se convierte en una sencilla escena del mundo.

Todo el arte verbal de Nabokov está al servicio de la percepción, al servicio de la creación de la imagen. Es la imagen la que exige la creación del atrevido neologismo «arbóreamente». Es la imagen, también, la temblorosa oleada de información que se acumula de pronto en forma de resplandor, espejo, reflejo, alrededor del protagonista, y que no puede ser explicada o compartimentada en frases sucesivas, la que exige la complicada sintaxis de la frase, es decir, la casi total desaparición de la sintaxis en la frase. Alguna vez se le ha reprochado a Nabokov que su prosodia no es «musical». John Gardner pone el estilo de John Updike, tan deudor del de Nabokov, como ejemplo de prosa «no rítmica». En efecto, el estilo de Nabokov no tiene «soniquete», no es rítmico, no depende de la palabra hablada. A los que comprenden el estilo como suma de marcas lingüísticas y como resonante oratoria de la frase, podría parecerles, ciertamente, que Nabokov no tiene estilo en absoluto. He oído observaciones similares sobre la prosa de Burgess, de Updike o de Pynchon, cuyos estilos respectivos tanto le deben al arte de Nabokov. Amigos complacientes a los que yo había recomendado la lectura de *Poderes terrenales* o *V.* me decían desolados: ¡el estilo es inexistente!, ¡es plano!, ¡es un estilo «normal»!, ¡es estilo de *best-seller*! Porque mis pobres amigos, educados en el barroco y en el conceptismo, eran inmunes a la extraordinaria delicadeza del arte de esta escuela de escritura, y confundían la limpidez cristalina de sus imágenes con la «sencillez» y el placer dinámico y visual que producen este tipo de obras con la titilación pecaminosa de la lectura «comercial».

Otra de las características fundamentales del arte de Nabokov es la forma en que condensa y, por así decir, empaqueta y manufactura, la mayor cantidad de información en el menor espacio posible. Frente a los fantaseos de la prosa «lírica» o los devaneos del autor «artista» que llena las paredes de su prosa de cornamentas y cuadros de cacerías, Nabokov parece estarnos ofreciendo siempre información precisa, exacta, necesaria.

«La realidad es un asunto muy subjetivo», observa Nabokov. «Sólo puedo definirla como una suerte de gradual *acumulación de información*; como una especialización.» Este es uno de los aspectos del arte de Nabokov que más difícilmente pueden trasladarse al español (y no me refiero tanto al traductor como al creador), ya que el inglés permite una densidad de información y una acumulación de datos y de detalles, que resultan absolutamente imposibles en una lengua romance. Tomemos un solo ejemplo: «En la primavera de 1869, David Van Veen, rico arquitecto de origen flamenco (sin parentesco alguno con los Veen de nuestro errabundo romance) viajaba en automóvil de Cannes a Calais por una carretera helada cuando el neumático de una de sus ruedas delanteras reventó. El coche fue a estrellarse contra un camión de mudanzas parado al borde de la carretera». En la versión española ha sido necesario partir la frase original en dos para dar más espacio a la información, omitir un dato fundamental (que David Van Veen escapó ileso del accidente) y dejarlo para más tarde,

convertir «*frost glazed*», «esmaltada de hielo» en «helada» para ahorrar espacio y despiezar el lacónico «aparcado» del original en un «parado al borde de la carretera» por exigencias de la prosodia española, que siempre requiere un complemento predicativo. Intentemos una versión más o menos literal: «En la primavera de 1869, David Van Veen, rico arquitecto de origen flamenco (sin parentesco alguno con los Veen de nuestro errabundo romance) resultó ileso cuando el automóvil que conducía de Cannes a Calais por una carretera esmaltada de hielo sufrió un reventón en el neumático de una de sus ruedas delanteras y fue a estrellarse contra un camión de mudanzas aparcado». En español, la tersa y elegante frase inglesa se convierte en una pura locura, en un amontonamiento de palabras. Digamos, de paso, que sólo hay una palabra no denotativa en este pasaje: el adjetivo «errabundo» (*rambling*). Pero tampoco se trata de una palabra gratuita: Nabokov la usa para establecer uno de sus queridos y juguetones paralelismos, en esta ocasión entre la novela que avanza un poco a lo loco y como sin rumbo y el coche que patina por el firme cubierto de hielo.

En el ejemplo de *La dádiva* que proponíamos más arriba, Nabokov comparaba el movimiento de los reflejos de las ramas y la fachada por el espejo con la pantalla de un cinematógrafo. Esta imagen no es en absoluto casual, y refleja una de las técnicas creativas más curiosas, sutiles y sofisticadas de Nabokov. ¿Cómo podríamos llamarla? Modestamente, podríamos decir que es algo así como el equivalente del McGuffin cinematográfico; menos modestamente, podríamos acudir al concepto de «cabezal», acuñado por quien esto escribe; a riesgo de parecer pedantes, podríamos intentar incluso explicarla acudiendo al espejo de Leonardo. Sabido es que Leonardo da Vinci, siguiendo a Alberti, recomendaba el uso de un espejo para comprobar el parecido de una pintura con su modelo. Mirar la pintura y mirar el modelo, por alguna extraña razón, no es suficiente: es necesario, según Leonardo, mirar el modelo en el espejo y mirar luego la pintura en el espejo y comprobar si los reflejos de ambos se parecen. Esta «técnica» o «truco» de artesano responde, sin duda, a una extraña ley de la percepción que podríamos definir como una refracción, una refracción del ser. Podríamos decir que los rayos de nuestra conciencia sufren una cierta refracción, un cierto cambio de dirección, cuando atraviesan la atmósfera ligeramente más densa del mundo, y que necesitamos por ello de un instrumento que corrija esa desviación. No podemos conocer las cosas directamente, del mismo modo que no podemos decir nada directamente ni podemos tampoco ver nada directamente (resulta, por ejemplo, completamente imposible mirar una cosa con total fijeza: si lo hacemos, comprobaremos que inmediatamente se mueve, se transforma o «desaparece»). El espejo de Leonardo pretende introducir un medio indirecto en la percepción que nos ayude a percibir las cosas como realmente son. El espejo de Leonardo es, además, la razón de existir del arte, y su aplicación práctica resuelve de la forma más elegante y convincente todas las discusiones sobre el arte «natural» o sobre si el arte ha de «expresar directamente las cosas», etcétera. Ya que para regresar a lo más natural de la percepción, necesitamos el artificio del arte, y para lograr decir directamente las cosas es necesario siempre decir las de forma indirecta. Se trata, pues, de un método indirecto, y también de un juego. Es una afortunada casualidad que en el ejemplo de *La dádiva* también aparezca un espejo. Pero Nabokov no lo llama «espejo» (de este modo «directo» nunca lo veríamos, nunca estaría allí el espejo) sino, primero «rectángulo de cielo» y más tarde «pantalla cinematográfica». El objetivo de estas dos metáforas no es el ingenio, ni el embellecimiento de la frase sino, como diría Hamlet, «encontrar la dirección por medio de falsas direcciones», es decir, anteponer un espejo como pedía Leonardo, usar una forma indirecta para expresar lo que directamente es imposible.

Como decía más arriba, no es una casualidad que la metáfora haga alusión a una pantalla cinematográfica, es decir, a una forma de representación artística. Ya que este es uno de los juegos más importantes que usa Nabokov a lo largo de toda su obra para construir sus historias, describir sus paisajes y desarrollar sus tramas. Podríamos definirlo como «la obra de arte interpuesta», para hacernos eco del «espejo interpuesto» de Leonardo. En este caso, Nabokov describe la luna de un armario diciendo que es una pantalla cinematográfica, es decir, convierte los reflejos «naturales» del espejo en las imágenes «artificiales» de una obra de arte. Pero el método puede alcanzar grados de complejidad inconcebibles. Así, por ejemplo, la fascinación que siente Humbert por Lolita se «explica» en la novela a través del poema «Annabel Lee» de Poe, que es la fuente también del misterioso tema del «reino al lado del mar» que tan extraordinarios frutos dará en *Prin*, botón, *Pálido fuego*, inflorescencia, *Ada*, gran rosa abierta. Y ¿qué es *Pálido fuego* más que la aplicación, a la escala de una novela completa, del juego de la «obra de arte interpuesta»? Pero la aplicación más sistemática y asombrosa del juego se da en *Ada o el ardor*.

Todo *Ada* está compuesto por una complejísima malla de variaciones del juego de la «obra de arte interpuesta». En realidad, Antiterra, el planeta donde se desarrolla la novela (también llamado Demonía: «tierra de los demonios», «tierra de los espíritus» o, como diría Bruno, «tierra de los vínculos») no es otra cosa que la esfera análoga del arte. Nabokov sitúa su novela en Antiterra no porque desee huir de Terra, sino porque necesita el espejo interpuesto de ese delicioso y nítido mundo para poder expresar, «por falsas direcciones», la gloria y la belleza de Terra, nuestro planeta. Antiterra es también, por supuesto, *Malakut*, la esfera intermedia que, según la mística sufí, existe entre la esfera de lo material y la de lo puramente espiritual y que corresponde al mundo de la imaginación o, como diría Henry Corbin, de lo imaginal.

El juego, pues, está por doquier, y como la lotería de Babilonia de Borges o el juego de los abalorios de Hesse (o como los complejos juegos-*patterns* de Pynchon, el más dúctil y brillante de los herederos de Nabokov) conforma y gobierna secretamente toda la realidad. El castillo que alquila Charles Kinbote en *Pálido fuego* está «en lo alto de una eminencia», pero Ardis Hall, la mansión campestre donde se desarrolla la mayor parte de *Ada*, está situada «en la amable eminencia de las viejas novelas». Cuando Van Veen ve por primera vez Ardis Hall, reconoce la casa «inmediatamente» al compararla con «la acuarela de doscientos años de antigüedad que colgaba en la habitación de su padre», tras lo cual Nabokov añade: «La mansión estaba situada en lo alto de una pendiente desde la que dominaba un prado abstracto en el que dos figuras tocadas con tricornos conversaban cerca de una vaca estilizada». Tenemos así una vieja novela (abran cualquiera de Jane Austen), una acuarela de hace doscientos años y un cuadro abstracto. Como siempre, el juego («un prado abstracto») no tiene otro objeto que crear la imagen y, como siempre, sigue siempre el orden de la percepción (la vaca resulta «estilizada» por la distancia).

Abramos *Ada* por cualquier página y nos encontraremos siempre con alguna sutil y secreta variación del juego. La presentación de los personajes *Ada* y *Van* la realiza Nabokov a través de la tira cómica de un periódico local, cuyos protagonistas son dos niños, Nicky y Pimpernella; la primera vez que *Van* desea besar a *Ada*, se la encuentra copiando una ornada y voluptuosa orquídea de un atlas; los libros prohibidos que *Van* se ingenia para sacar de la biblioteca «cruzaban los prados y viajaban a lo largo de los setos de la misma manera que los objetos que llevaba el Hombre Invisible en el delicioso

cuento de Wells»; los dos hermanos inventan una clave para comunicarse mensajes secretos usando el poema *Memoria* de Rimbaud y *El jardín* de Marvell; para distraer a Lucette, Van le pide que se aprenda de memoria un breve poema de un poeta llamado Robert Brown; Van le pregunta a Ada cuál es la tercera «cosa real» que compone su «torre», y entonces ella le mira con atención y «una violeta de terciopelo tricolor, que Ada había copiado la víspera en una acuarela, le miró también con atención desde su copa de cristal», y así podríamos continuar hasta llenar toda la página de ejemplos, ejemplos que se reducen a la corola de una flor o abarcan partes enteras de los cimientos de la novela, hasta llegar al párrafo final, que no es otra cosa que el *blurb*, el texto de la contraportada, del libro *Ada o el ardor*, obra del psiquiatra-novelistas Van Veen, cuyas galeradas estamos leyendo desde el principio sin saberlo.

Cien años han pasado del nacimiento de Nabokov, que vio la luz el mismo día que Cervantes y el mismo año que Borges y, para nuestra gran suerte, en el mismo siglo que todos nosotros. Nabokov, que como es bien sabido también era un hombre de ciencia, pasó muchos años asomado a su microscopio intentando descubrir las leyes del diseño de las manchas coloreadas de las alas de las mariposas. Del mismo modo, con el mismo temblor, con el mismo asombro, nos acercamos nosotros a su obra, aun a sabiendas de que el Gran Diseñador, Dios o Nabokov, jamás revelará su último secreto.