

na, hace una cita. Si esta recurrencia es inconsciente, hay una reminiscencia. Por ejemplo: Jane Austen y Charles Dickens pertenecen a la tradición de la comedia de costumbres y la novela sentimental inglesas del siglo XVIII. Por eso hallamos rasgos dickensianos en Austen, aunque ella sea anterior en fechas. Lo mismo en cuanto a tomar a una muchacha como punto de vista sobre un sociedad, lo que en Dickens suele ser un muchacho convenientemente huérfano o expósito, o sea alguien que ignora su historia.

*Madame Bovary* es un cuento de hadas si se lee en la perspectiva del marido, cuyo amor «omnipotente, misericordioso e inquebrantable» anima a Emma en vida y aún más allá de la muerte. Emma, en cambio, sucumbe intoxicada por la literatura, porque es una mala lectora, lo mismo que el boticario Homais, que toma por verdadero lo que dicen los folletos y periódicos librepensadores que habitualmente lee (como los folletines que lee su clienta madame Bovary).

Nabókov insiste en el carácter misterioso de la literatura, como sus inopinados contertulios. Misterioso quiere decir irreductible, algo a lo que no podemos acceder, en lo nuclear, por más que nos aproximemos a él. Y ello no porque don Vladímir descrea de la historia. Por el contrario, admite que los hombres modernos somos mejores que nuestros antepasados, no obstante nuestras recaídas en la barbarie. Pero el tesoro de los poemas homéricos, por ejemplo, permanece tan insondable como en tiempos de Homero. Esto, revertido en el interior de cada obra, se divide en una estructura o esquema estático, y en un estilo que es dinámico, su modo de funcionamiento. El qué de la obra es una síntesis de ambos elementos, y no algo que se pueda abstraer, una objetividad externable (valga la fea palabra), lo que vulgarmente se llama «el tema». Ni supuesto ni dato, sino la obra de un genio (digamos duende, con perdón) una revelación de menudencias. Un discurso que no versa sobre otras cosas, sino que es su propia *quidditas*. No hay en ella ideas generales ni academias de buen pensar, sino obras maestras. Por eso la literatura no es una institución ni se confunde con la historia de la literatura, sino que es una biblioteca de obras privilegiadas, como las que selecciona el lector Nabókov. Es la «democracia mágica» del lector-escritor. En definitiva, algo sin valor práctico, salvo para los profesores de literatura.

Nabókov, abusivamente, reacciona contra las interpretaciones, el hallazgo de símbolos y la mitología sexual del «médico hechicero de Viena». Y hasta arriesga la existencia de formas naturales del arte, como ciertas estructuras numéricas (la tríada, etc). Si se aísla el símbolo del núcleo del libro, se estropea la fruición artística. Sin embargo, Nabókov se ha pasado la vida explicando textos y desbrozando estructuras simbólicas (sus famosos cuentos de hadas) y leer sus textos críticos es algo estéticamente aprovechable. Hay que decirlo en su contra/en su favor.

La historia y el mito no son compatibles, como queda esbozado. Cabría arrimar ahora la reflexión de Thomas Mann, en el prólogo a *La montaña mágica* y en los diálogos del viejo Eliecer con el joven José en *José y sus hermanos*, por más que esta aproximación provocaría un berrinche en don Vladímir. La historia de un perso-

naje es efímera y personal, no puede confundirse con otra historia. Pero cuando el pasado no es simplemente lo ocurrido (*Geschichte*) sino el pozo insondable del tiempo (*Vergangenheit*), entonces se abre el misterio del propio tiempo, donde la novela deviene fábula.

Por otra parte, la narración de historias siempre supone un elemento histórico dentro del cuento de hadas, las *Märchen* de los alemanes. A esto ha dedicado Nabókov delicadas reflexiones. Si bien la idea moderna de que todo fluye es tan antigua como el hombre, el sentido individualista de la experiencia data de cierta época y está en la base del derecho del artista a concebir su mundo/el mundo. La figura nabokoviana es aguda: un desierto en una de cuyas palmeras hay clavado un cartel que dice «No se aceptan caravanas».

El tiempo existe, insiste, pasa, vuelve, desaparece y se queda. Es inmóvil en sí mismo, un hueco oscuro entre dos golpes, quizá musicales, que fungen de ritmo. No el corazón que late, sino el latido que falta, el síncope que es, también, una síncope. La superficie del presente es el lugar donde el pasado se escurre. Una memoria en vías de formación. La cúspide del pasado frente a un futuro inexistente. Todo ello conforma el esquema de la historia, del cual el tiempo histórico es un efecto, algo narrable, quizás el cuento de hadas de Nabókov.

Esta visión del tiempo como un ovillo, que no camino, es el punto de crisis entre Nabókov y el realismo, al cual se siente pertenecer y que reaparece en muchas de sus lecturas. La realidad fundamental es una, cree nuestro escritor, pero, según se verá, inaccesible y exterior, por ello, a toda experiencia: metafísica. En todo caso, una obra cuyo autor es rival de cada escritor, y que merece, como todo rival, respeto y estudio.

Frente a esta realidad única e inasible, como una definitiva mariposa arquetípica de las estudiadas por el lepidoptólogo Nabókov, el arte es ficción y engaño, aunque no imitación. El que imita el arte de otro es el filisteo, que finge ser artista y sólo alcanza a engañarse a sí mismo. Lo que un alemán llamaría *Kitsch*.

Lo que habitualmente llamamos «realidad» dista de ser la unidad absoluta antes indicada: es relativa, pues depende de nuestras percepciones sensibles y de nuestra información. Para cierta época, un determinado libro puede ser naturalista. Para otra época, el mismo libro ha perdido toda «naturalidad» y parece exagerado y abusivo. Entonces: es vana toda pretensión de buscar en los libros «la vida real». Esta es la que el hombre medio (finalmente, un ente ficticio, abstracción de las estadísticas) lee crédulamente en el periódico. Resultado de la historia, esta realidad es un proceso, una acumulación gradual que jamás agota su objeto. Su conocimiento, en consecuencia, se dota de un aire espectral, cuyo objeto definitivo atesora o simula hacerlo, el aura del misterio. No menos abstracto es el concepto de «realidad cotidiana», un «término absolutamente estático, que presupone una situación permanentemente observable, esencialmente objetiva y universalmente conocida». Es decir: algo que no existe.

El escritor, entonces, no puede apoyarse en la realidad, como propone el realismo clásico. El punto de apoyo opuesto, al que se aferra Nabókov, es la individualidad. Para graficarla acude a la vieja figura de la torre de marfil, no como celda de aislamiento, sino como domicilio estable en el cual todos pueden ubicar al artista, el que actúa a sabiendas de que, para construirla, hay que matar unos cuantos elefantes. Escribir resulta un desaliento y una alegría, una tortura y un pasatiempo, nunca una carrera ni una fuente de ingresos. Lo caracterizan los rasgos subjetivos que el autor deja en lo que se viene llamando «estilo». Es algo inherente al talento, una facultad natural, que no puede enseñarse ni aprenderse, como ocurre con la lectura. Un escritor sin talento que aprenda rasgos de estilo ajenos tendrá una retórica, pero nunca, estrictamente, un estilo. Este es propio de individuos extraordinarios y geniales, o sea frágiles.

Nabókov nos propone una salida individualista, pero sin caer en la ingenuidad de otorgar al individuo el carácter de absoluto y fundamental. La fragilidad misma del genio lo saca de sí a través de la escritura, que se endereza al mundo. El apoyo es transitorio y no está en el adentro ni en el afuera, sino en el tránsito que lleva del uno al otro. Lo que cabe en este consejo áureo que Nabókov da a cualquier escritor: «Pregúntese si el símbolo que ha descubierto no es su propia pisada».

Por aquí se vuelve a la propuesta geométrica de Barthes. La individualidad no piensa en palabras, sino en imágenes. Ella sola no basta a la escritura. La imagen es como la ola, la escritura es como la espuma. Una novela es un objeto íntimo y lejano, al cual hay que acercar la vista para percibir los detalles. Si Nabókov quisiera, algo preconsciente. Lo que él encierra en otra fórmula: «Un acertijo con soluciones elegantes». Algo que se hace por placer y por dificultad, pero que no se ciñe a misiones (ejemplo: la transmisión de mensajes), ni se somete a ideas generales.

No siempre el lector Nabókov sigue las sugerencias del teórico Nabókov. En general, su mundo de referencias es la novela realista del siglo XIX, en la cual halla tanto el modelo ya inimitable como su contrafaz, el cuento de hadas. De ella parte para observar a los grandes novelistas del siglo XX que la ponen en crisis, a contar desde Flaubert, que es el profeta de la crisis.

Flaubert disuelve la novela en un poema cósmico, donde se narra cómo sólo a partir del ser amado se descubre que el cosmos y el sujeto se corresponden. Flaubert enamorado de Louise Colet cabalga solitario y siente que es un varón, una mujer, los árboles, las hojas de los árboles y el viento que las mueve. En Stevenson, el hombre es dos hombres, uno fascinado por el otro, que lo lleva a la destrucción. Y en Gogol. Y, como James, etc.

Proust desenmascara la vida cotidiana como inauténtica y señala que el arte es la única realidad verdadera de lo real. Su cuento de hadas nos narra la búsqueda del tesoro: la memoria. Por mejor decir: el tiempo que se oculta en el pasado, esa gigantesca miniatura que Cocteau percibe en Proust.

En Kafka, el cuento de hadas es la belleza como compasión que acompaña a lo mortal y perecedero de la condición humana. Todo va a desaparecer y se torna extra-