





El roce del tiempo



Martin Amis

El roce  
del tiempo

Bellow, Nabokov, Hitchens, Travolta,  
Trump y otros ensayos (1986-2016)

Traducción de Jesús Zulaika



EDITORIAL ANAGRAMA  
BARCELONA

*Título de la edición original:*  
The Rub of Time  
Jonathan Cape,  
Londres, 2017

*Ilustración:* fotografía del autor, © Ekko von Schwichow

*Primera edición:* abril 2019

Diseño de la colección: Julio Vivas y Estudio A

© De la traducción, Jesús Zulaika, 2019

© Martin Amis, 2017

© EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2019

Pedró de la Creu, 58  
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-6434-2

Depósito Legal: B. 6961-2019

Printed in Spain

Liberdúplex, S. L. U., ctra. BV 2249, km 7,4 - Polígono Torrentfondo  
08791 Sant Llorenç d'Hortons

*A Isaac y Eleanor*





## NOTA DEL AUTOR Y AGRADECIMIENTOS

### *El pecado natural de la lengua*

En el proceso de composición de un poema lírico o un relato corto muy breve se puede alcanzar un punto en el que ya no quepa mejora alguna. Cualquier texto con una extensión mayor de un par de páginas –tal como nos recordará luego John Updike, citando a T. S. Eliot– sucumbirá pronto al «pecado natural de la lengua» y exigirá un trabajo de una concentración mucho mayor. Con «pecado natural de la lengua» supongo que Eliot se refiere a: a) su indocilidad (cómo se resiste de forma constante y sinuosa aun a las manos más diestras), y b) su promiscuidad: en casi todos sus manejos, la lengua pasa de mano en mano sin prejuicio alguno como una moneda, y hace acopio de gran cantidad de sedimentos de sudor y arenilla y cieno.

A los poetas les resulta familiar la súbita conjetura de que han de dar término a las revisiones de sus versos (y cuanto antes mejor) y de que sus supuestas mejoras empiezan a causar un daño real. Incluso el novelista comparte este miedo: uno siempre teme, nervioso, perder la idea que le acaba de llegar en un momento de inspiración. Northrop Frye, «rey filósofo» literario a quien yo debo lealtad, dijo que quien engendra un poema o una novela es más una matrona que una madre: la meta es

poner al niño en el mundo con el menor daño posible; si la criatura vive, gritará para liberarse de «cordones umbilicales y sondas alimenticias del ego».

La prosa discursiva, por otra parte (los ensayos y piezas semejantes a las contenidas entre estas dos cubiertas), no puede librarse del ego y, en todo caso, siempre sería mejorable. Así que he hecho algún que otro recorte, he añadido muchas líneas (notas a pie de página, *post scriptum*), he intentado explicar mejor las ideas y he aplicado una buena dosis de pulimento. Suelo limitarme a tratar de ser más claro, menos ambiguo, más preciso, pero no más profético (no he manipulado mis profecías políticas, que tienden, como es habitual en este campo, a verse desmentidas de inmediato por los acontecimientos). Hay algunas repeticiones y duplicaciones; las he dejado, porque doy por sentado que la mayoría de los lectores, a medida que van leyendo, eligen aquello más acorde con sus preferencias (solo el crítico, el corrector de pruebas y, por supuesto, el autor se ven obligados a leerlo todo de principio a fin). También, para mi sorpresa, me he sometido a cierta autocensura y he batallado no tanto contra lo «impropio u ofensivo» cuanto contra lo excesivamente coloquial: esos juegos de palabras que parecen deteriorarse en cuanto se vierten al papel. El pecado natural de la lengua es acumulativo e inevitable, pero al menos permite desprenderse de las fragilidades de lo meramente efímero.

*Y mi gratitud a...*

A mi amiga de hace cuarenta y cinco años Tina Brown, que acometió la revisión de mis textos en *The New Yorker*, *Talk* y *Newsweek* (en *The New Yorker* también me brindaron su apoyo Bill Buford, Deborah Treisman y Giles Harvey). Mi gratitud asimismo a Craig Raine, mi camarada y un día mentor en *Areté*. A Sam Tannenhaus y Pamela Paul, del suplemento

*The New York Times Book Review*. A Eric Chotiner, de la revista *The New Republic*, y a Giles Harvey, de nuevo, después de cambiarse a la revista mensual *Harper's*. A Lisa Allardice y a Ian Katz, de *The Guardian*. A David Horspool y Oliver Ready, de la revista *Time Literary Supplement*. A Eben Shapiro y Lisa Kalis, de *The Wall Street Journal*. A Aimee Bell y Walter Owen, de *Vanity Fair*. He sido muy afortunado por la ayuda que siempre me han prestado todos los colegas con los que he trabajado en distintas empresas editoriales e incluyo entre ellos a los verificadores de información, los filólogos, los correctores ortográficos, los redactores, los ayudantes de redacción... Como los consejos no me generan ansiedad alguna, nunca me ha tentado reprender (tácitamente, de hecho) a la manera de Clive James: «Atiende: si yo escribiera así, sería tú.» Y, por supuesto, saludo a mis editores de tapa dura Dan Franklin, de Jonathan Cape, y Gary Fisketjon, de Knopf. Mi gratitud para con ellos.

Querría dar las gracias de un modo especial a Bobby Baird, responsable literario *freelance* (actualmente en *Esquire*) por haber convertido en un libro un enorme manajo de recortes, textos mecanografiados, archivos adjuntos de correo electrónico y ciberbasura que fue recibiendo. Soy absolutamente lego en temas informáticos y Bobby se alzaba a mis ojos hasta la altura del Creador, pues, como él, creó un mundo del caos. En palabras de los *Tales from Ovid*, de Ted Hughes, Bobby «prohibió que los vientos / usaran el aire a su antojo, / y “educó” a los ríos / para que respetaran sus orillas».

*Brooklyn, octubre de 2016*



# A modo de introducción



## ÉL SE VA DE CASA

Érase una vez un reino llamado Inglaterra, en cuyo territorio la ficción literaria era una ocupación oscura e irreprochable. Si bien más respetable que la angelología, ciertamente, y merecedora de más estima que el estudio del moho fosforescente, se trataba, sin duda alguna, de un campo de interés minoritario.

En 1972 envié a una editorial mi primera novela: la escribí a máquina en una Olivetti de segunda mano y la mandé desde el despacho de subalterno que compartía en *The Times Literary Supplement*. La tirada fue de mil ejemplares (y el anticipo fueron 250 libras). Se publicó, se reseñó y eso fue todo. No hubo cóctel de presentación ni gira de promoción; no hubo entrevistas ni semblanzas, ni sesiones de fotos, ni firmas, ni lecturas, ni mesas redondas, ni charlas sobre un escenario, ni Woodstocks de la Mente en Hay-on-Wye,<sup>1</sup> Toledo, Mantova, Paraty, Cartagena, Jaipur o Dubái; ni radio ni televisión. Y lo mismo sucedió con mi segunda novela (1975) y con la tercera (1978). Para cuando apareció la cuarta (1981), casi todas las actividades colaterales es-

1. Los Hay Festival, encuentros literarios y de artes que nacieron en Hay-on-Wye (Gales) y que desde entonces se celebran anualmente en distintas ciudades del mundo. (*N. del T.*)

taban tan de moda que los escritores, en efecto, eran objeto de traspasos de las revistas del corazón a *Vanity Fair*.

¿Qué sucedió en el ínterin? Podemos decir sin miedo a equivocarnos que cuando los años setenta dieron paso a los años ochenta no se dio ningún florecimiento espontáneo del entusiasmo por el matiz psicológico, el símil ingenioso ni la floritura. El fenómeno, como yo lo veo ahora, fue totalmente gestado por los medios de comunicación. Para decirlo con crudeza, los periódicos habían ido haciéndose más gruesos (primero los domingos, luego los sábados y más tarde los días de entre semana) y el material que llenaba estas páginas extra no eran más noticias sino más artículos y escritos de toda índole. Y quienes firmaban estos textos se estaban quedando sin gente sobre la que escribir (actores alcohólicos, miembros de la familia real de reputación dudosa, cómicos depresivos, estrellas del rock encarceladas, bailarines de danza clásica que habían desertado, directores de cine huraños, modelos histéricas, marqueses indigentes, golfistas adúlteros, futbolistas maltratadores y boxeadores violadores). El radio de búsqueda fue ampliándose hasta que los periodistas —claramente a su pesar— se vieron escribiendo sobre escritores: escritores literarios.

Este discreto y tal vez temporal cambio de estatus entrañaba ciertos costes y beneficios. Un narrador no es nada sin alguien que le lea, y los novelistas empezaron a cosechar algo que no podían sino codiciar: no necesariamente más ventas, pero sí más lectores. Y resultaba gratificante comprobar que a mucha gente le intrigaba realmente el tema de la creación de ficción: como prueba, basta con aducir que hasta el último rincón del planeta es hoy escenario de algún bullicioso festival literario. Con su interrelación entre el consciente y el inconsciente, la novela implica un proceso que ni los escritores ni los críticos llegan a entender. Tampoco alcanzan a comprender del todo por qué despiertan tal curiosidad. («¿Escribe usted a mano?» «¿Aprieta usted el papel con mucha fuerza?») De todos modos,



como dijo en cierta ocasión J. G. Ballard, los lectores y oyentes «son sus fans, aquellos que animan a este equipo de una sola persona». Ellos te liberan de tu soledad habitual y te dan ánimos. Hasta aquí, todo estupendo: esos son los beneficios. Ahora vayamos a los costes, que, supongo, son los costes normales de la notoriedad.

Huelga decir que el agrandamiento y envalentonamiento del sector de la comunicación de masas no se limitó únicamente al Reino Unido. Y la «visibilidad», como la llaman los estadounidenses, les sería ya garantizada a los escritores de todas las democracias avanzadas —con las diferencias propias de cada carácter nacional—. En mi país natal, la situación es, como siempre, paradójica. Pese a la existencia de una tradición literaria de excelencia sin parangón (presidida por la única y verdadera divinidad creadora mundial), los escritores son contemplados con un estudiado escepticismo, no por el público británico, sino por el «comentariado»<sup>1</sup> británico. A veces da la impresión de que se da una curiosa circularidad. Si bien es cierto que los escritores deben su prestigio a los medios, estos, a su vez, han promocionado a los individuos que más los irritan: un montón de ególatras —bastante prósperos en la actualidad— pretenciosos. Cuando los escritores se quejan de esto o de cualquier otra cosa, son acusados de autocompadecerse («el lamento de la celebridad»), pero el gravamen tácito no es la autocompasión. Es la ingratitud.

Tampoco deberíamos ignorar una profunda peculiaridad de la narrativa y de las columnas de prensa que se ocupan de ella: su consanguinidad fortuita. La valoración de una exposición no implica la utilización de un caballete y una paleta; la apreciación de un ballet no exige el uso de un tutú y unas zapatillas de punta. Y lo mismo puede decirse de todas menos una de las artes escritas: no se hace crítica de poesía escribiendo ver-

1. Integrantes de la élite mediática. (*N. del T.*)

sos (a menos que uno sea un imbécil), ni crítica de teatro escribiendo piezas teatrales (a menos que uno sea un imbécil), pero las novelas se escriben en prosa, al igual que el periodismo. Esta extraña afinidad no causa grandes tensiones en otros países, pero quizá no encaje tan bien con ciertos rasgos del Cuarto Poder albiónico como son la competitividad, una especie de agresividad constante y un instintivo sentido de la propiedad.

A las personas notables, en mi país natal, se les aconseja muy seriamente llevar una vida privada despojada de todo color y complicación. También deberían –si son prudentes– tener que ver lo menos posible con Norteamérica –considerada la sede mundial del oropel y la arrogancia–. Cuando mi mujer, neoyorquina, y yo acometimos la hazaña de mudarnos de Camden Town, en Londres, a Cobble Hill, en Brooklyn, aproveché todas las ocasiones públicas que se me presentaron para dejar bien claro que nuestras razones para tal decisión eran exclusivamente personales y familiares que nada tenían que ver con ningún supuesto descontento con Inglaterra ni con los ingleses (a quienes, como afirmé con total sinceridad, siempre he admirado por su tolerancia, generosidad e ingenio). Apuntalándola con pródigas citas tergiversadas y con imitaciones satíricas (entrevistas falsas y similares), se propaló la idea de que me iba del país a causa de un odio vil contra mi tierra natal y porque no podía soportar más las pullas certeras de los periodistas patrióticos.

«Desearía no ser inglés.» De todas las etiquetas falsas que se han asociado a mi nombre, esta es la que recibo con el más hondo gesto de apatía. Aventuro que la afirmación en cuestión –y su equivalente en cualquier lengua o alfabeto– jamás la expresaría nadie con un coeficiente de inteligencia con dos dígitos. «Desearía no ser norcoreano» quizá podría tener algo más de sentido, suponiendo que existiese algún norcoreano lo suficientemente bien informado e intrépido como para articular tal pensamiento. De otra forma, y en cualquier otro lugar, se trata de un deseo inconcebible y vacío. Y que un escritor diga eso de

Inglaterra –la tierra de Dickens, George Eliot, Blake, Milton y, cómo no, Shakespeare– no es ni siquiera perverso. Es sencillamente cursi.

El término «excepcionalismo norteamericano» fue acuñado en 1929 por el mismísimo Josef Stalin, quien lo condenó como «herejía» (se refería a que Norteamérica, como cualquier otro país, se hallaba sometida a las leyes de hierro de Karl Marx). Si esta idea tan ridiculizada sigue significando algo, deberíamos aplicarla al talante excepcionalmente hospitalario para con los extranjeros de los norteamericanos (conmigo y con mi familia, Norteamérica ha sido excepcionalmente acogedora). Todos los amigos del país de las barras y las estrellas se entristecen al ver que esa noble e impar tradición se halla hoy día amenazada desde todos los frentes. Pero Estados Unidos sigue definiéndose por ser una sociedad forjada por inmigrantes, vasta e informe; los escritores han ocupado siempre un lugar destacado, porque todo el mundo comprendió subliminalmente en su día que desempeñarían un papel importante en la construcción de esa inmensidad proteica.

Es curioso, pero el «siglo norteamericano» (por utilizar otra expresión medio puritana) durará exactamente ese tramo de tiempo –China habrá de convertirse en la potencia hegemónica hacia 2045–. El papel de los escritores, de momento, está al menos bastante claro. Tomarán la temperatura de Norteamérica y, con ternura, también le tomarán el pulso, mientras el Nuevo Mundo toma el relevo de este viejo país en el largo camino de la decadencia.

*The New Republic, 2012*



# Twin Peaks, 1



## NABOKOV Y EL PROBLEMA INFERNAL

*El original de Laura*, de Vladimir Nabokov

La lengua lleva una doble vida y eso mismo hace el novelista. Charlas con tus familiares y tus amigos, te ocupas de tu correspondencia, negocias la publicación de tus escritos, consultas cartas de restaurantes y listas de la compra, respetas las señales de tráfico (MIRE A LA IZQUIERDA), etcétera. Luego entras en tu estudio, donde la lengua existe en otra forma absolutamente diferente, como materia de un artificio estandarizado. La mayoría de los escritores, creo, se sumaría a las palabras que Vladimir Nabokov (1899-1977) pronunció en 1974 al recordar lo siguiente:

Considero París, con sus días grisáceos y noches de carbón, tan solo como el fortuito escenario de los más auténticos y fieles placeres de mi vida: en la mente, la frase llena de color entre la llovizna; la página en blanco esperándome bajo la lámpara del escritorio de mi casa modesta.

Bien, el gozo de la creación es auténtico, pero no es fiel (al igual que prácticamente todas las mujeres de ficción de Nabokov, el gozo creativo es, a la postre, un coqueto despiadado). Escribir sigue siendo una ocupación muy interesante, pero el destino, o el «Gordo Destino», como lo llamaba Humbert Humbert, ha dispuesto que se pague por ella un precio asimis-

mo interesante. Los escritores llevan una doble vida. Y también mueren doblemente. Es el pequeño y sucio secreto de la literatura moderna. Los escritores mueren dos veces: una cuando muere su cuerpo y otra cuando se apaga su lengua.\*

Nabokov escribió *El original de Laura*, o lo que nos ha llegado de este texto, a contrarreloj de la fatalidad (varias malas caídas, seguidas de infecciones adquiridas en el hospital, seguidas de un neumotórax). No es «una novela en fragmentos», como se afirma en la cubierta, sino, como así se reconoce de inmediato, un relato un tanto largo que pugna por convertirse en una novela corta. En esta edición de lujo cada página de la izquierda está en blanco y cada página de la derecha reproduce el manuscrito de Nabokov, con su enérgica caligrafía y su frágil ortografía («bycycle» en lugar de *bicycle*; «stomack» en lugar de *stomach*; «suprize» en lugar de *surprise*), y el texto mecanografiado (y plagado de corchetes). Está muy bien, me atrevo a afirmar, poder ver desde muy cerca esas fichas mundialmente famosas, pero lo cierto es que poco hay en *El original de Laura* que resuene más tarde en la mente. «Los fragores y estrépitos que preceden al alba habían empezado a sacudir la ciudad neblinosa y fría»: en esto percibimos el eco de la música nabokoviana.<sup>1</sup> Y en lo que

\* Para ceñirnos a la literatura inglesa: Dickens murió a los cincuenta y ocho años, Chaucer a los cincuenta y siete, Shakespeare a los cincuenta y cuatro, Fielding a los cuarenta y siete, Jane Austen a los cuarenta y uno, Charlotte Brontë a los treinta y nueve, Byron a los treinta y seis, Emily Brontë a los treinta, Shelley a los veintinueve, Keats a los veinticinco y el pobre Thomas Chatterton a los diecisiete. A los escritores apenas les daba tiempo a desplegar todas sus habilidades y no llegaban jamás a llorar la pérdida de las mismas.

1. En este capítulo, las citas de Nabokov reproducidas proceden de las respectivas traducciones españolas publicadas. Son, por orden de aparición: *El original de Laura*, trad. de Jesús Zulaika, Anagrama, Barcelona, 2010; *El hechicero*, trad. de Enrique Murillo, Anagrama, Barcelona, 2018; *Lolita*, trad. de Francesc Roca, Anagrama, Barcelona, 2012; «Signos y símbolos», en *Cuentos completos*, trad. de María Lozano, Anagrama, Barcelona, 2018;



sigue adivinamos el divertido e intrépido desdén de Nabokov por nuestra «mísera realidad física»:

Odio mi panza, ese baúl lleno de intestinos que he de acarrear conmigo a todas partes, y todo lo relacionado con ella: la comida que no me sienta bien, el ardor de estómago, la carga plúmbea del estreñimiento, o la indigestión con esa primera entrega de inmudicia caliente que expulso de mí en un retrete público tres minutos antes de un compromiso al que debo llegar a tiempo.

Por lo demás, y en general, *El original de Laura* se sitúa en algún lugar entre la larva y la crisálida (por usar una metáfora de lepidópteros), aunque lejos aún del imago o insecto perfecto.

Aparte del aluvión de bienvenida e interés que concita esta reliquia literaria, lo único que se desprenderá de ella, me temo, es una pequeña exacerbación de lo que es ya un problema endiablado. Infernal para mí, porque nadie profesa una devoción mayor que la mía por este genio tan grande e inspirador. Y Nabokov, en su declive, aún fuerza a su más ferviente lector a sentirse incómodo y parece imponerle una condena creativa por ser tan vulgar, poco imaginativo y remilgado. Nada en *El original de Laura* llega a ser un auténtico tema (una trama o un motivo central recurrente, al menos). No obstante, asistimos a la aparición de un tal Hubert H. Hubert<sup>1</sup> (un inglés maloliente que babea sobre el lecho de una preadolescente), contemplamos a una vampiresa de veinticuatro años con pechos de doce («aquellos pezones pálidos y estrábicos y aquella forma firme») y nos percatamos del sueño enfebrecido

---

*Pnin*, trad. de Enrique Murillo, Anagrama, Barcelona, 2015; *¡Mira los arlequines!*, trad. de Enrique Pezzoni, Seix Barral, Barcelona, 2008; *Cosas transparentes*, trad. de Jordi Fibla, Anagrama, Barcelona, 2012, y *Pálido fuego*, trad. de Aurora Bernárdez, Anagrama, Barcelona, 2006. (*N. del T.*)

1. El narrador-protagonista de *Lolita* se llama Humbert Humbert. (*N. del T.*)

que genera un amor de juventud («su pequeño culo, tan suave, tan bañado de luz de luna»). En otras palabras, *El original de Laura* se une a *El hechicero* (1939), *Lolita* (1955), *Ada o el ardor* (1970), *Cosas transparentes* (1972) y *¡Mira los arlequines!* (1974) en su conexión inexcusable con la desfloración de jovencitas de muy pocos años.

Seis obras de ficción: seis narraciones, dos o quizá tres de ellas espectaculares obras maestras... El lector admitirá, espero, que el problema infernal es cuando menos nabokoviano en su complejidad y en su suma puntilliosidad. Pues ningún ser humano en la historia del mundo ha hecho más por describir tan vívidamente la crueldad, la violencia y la miseria atroz de esta particular infamia. El problema, que resulta al cabo un problema estético, en absoluto moral, tiene que ver con la íntima malicia de la edad.

La palabra que buscamos no es el término legal «pedofilia», que en todo caso se traduciría engañosamente como «afecto por los niños». La palabra que buscamos es «ninfolepsia», que no significa del todo lo que uno piensa que significa. Ha de traducirse como «frenesí causado por el deseo de lo que no se puede alcanzar» y es un término que mi *Concise Oxford Dictionary* cataloga como «literario». La ninfolepsia, pues, es algo legítimo y, sin duda alguna, un tema insoslayable para un talento tan singular como el nabokoviano. «El de Nabokov es en verdad un estilo amoroso», señala lúcidamente John Updike: «Anhela estrechar la precisión diáfana entre sus velludos brazos.» En el Nabokov tardío, sin embargo, la ninfolepsia se desmorona y acaba en su etimología: del griego *numpholeptos*, «atrapado por las ninfas», siguiendo el patrón de *epilepsia*: del verbo griego *epilambanein*, «aprehender, atacar».

Concebida en el Berlín de los años treinta (con la voz de Hitler barbotando desde los altavoces de los tejados) y escrita en París (después de la Noche de los Cristales Rotos, al comienzo de la angustiada huida de Europa de los Nabokov), *El hechicero* es un

triunfo virulento, brillante y casi «osmóticamente» traducido del ruso por su hijo Dmitri en 1987, diez años después de la muerte de su padre. Como trama es logísticamente idéntico a la primera mitad de *Lolita*: el violador se casará con la madre –y tal vez la matará– y luego se ocupará de la hija. A diferencia de la Charlotte Haze de armas tomar («de pezón noble y vasto muslo»), la viuda sin nombre de *El hechicero* es ya prometedoramente frágil y tiene su enorme cuerpo deformado por las hospitalizaciones y los bisturíes de los cirujanos. Y por ello su pretendiente renuncia a regañadientes a la idea del veneno: «Además, seguro que, por pura costumbre, acabarán abriéndola en canal.»

La boda se celebra y llega la noche: «y se hace perfectamente patente que él (pequeño Gulliver)» será físicamente incapaz de acometer «esas múltiples cavernas» y «la repulsiva conformación de su voluminosa pelvis», pero, «en mitad de sus disculpas pretextando una migraña», las cosas toman un giro inesperado,

de modo que, consumados los hechos, se encontró, considerablemente asombrado, con el cadáver de la milagrosamente derrotada gigante y se quedó mirando la faja de muaré que ocultaba casi completamente su cicatriz.

Pronto, la madre muere de verdad y el hechicero se queda solo con su hijastra de doce años. «El lobo solitario se disponía a ponerse el gorro de dormir de la abuelita.»

En *Lolita*, Humbert practica «un acto sexual extenuante» con su nínfula al menos dos veces al día durante dos años. En *El hechicero* solo hay una delectación no invasiva, voyerista, masturbatoria. En la habitación del hotel, la chica está dormida, drogada y desnuda: «él comenzó a pasar su varita mágica por encima del cuerpo de la niña, casi rozándole la piel», midiéndola con esa vara encantada. Ella despierta, mira «horrorizada su encabritada desnudez» y grita. Con su obsesión ahora reducida a una mancha fría en la gabardina que se ha echado

encima, nuestro hechicero sale corriendo a la calle, tratando de librarse como sea del «ya-innecesario, ya-visto y estúpido mundo». Un tranvía entra en escena traqueteando y bajo

esta creciente, rechinante, megatronadora mole, [...] este cine instantáneo de desmembramiento: eso es, arrástrame bajo tus ruedas, lacera mi fragilidad; viajo arrollado, contra mi aplastada cara, [...] no me despedaces, [...] ya basta... Gimnasia en zigzag del relámpago, espectrograma de la fracción de segundo de un rayo; y la película de la vida estalló por fin.

En términos morales, *El hechicero* es una narración directa cual azufre. *Lolita*, en cambio, es delicadamente acumulativa, aunque, al enjuiciar la abominación de Humbert, se muestra, en todo caso, más severa. Es necesario dejar esto bien sentado para poder aducir dos puntos cruciales. El primero, el destino de su heroína trágica. Del lector competente y capacitado podría esperarse que se percatara de que Lolita tiene un final terrible en la segunda página de la novela que lleva su nombre: «La señora de “Richard F. Schiller” murió durante el puerperio», nos dice el «editor» en el prólogo, «tras dar a luz a una niña muerta [...] en Gray Star, una pequeña localidad del más remoto noroeste.» Y la novela casi termina cuando aparece brevemente la señora de Richard F. Schiller (es decir, Lolita). Así pues, con un grito ahogado parentético, reparamos en la dimensión de la apuesta de Nabokov por la grandeza. «Curiosamente, uno no puede leer un libro —había anunciado en cierta ocasión ante un atril—. Solo puede releerlo.» Nabokov sabía que *Lolita* sería releído, y re-releído. Sabía que, al cabo, asumiríamos el destino de Lolita —su niñez robada, su madurez femenina robada—. Gray Star, escribió, es «la población capital de este libro». Los calificativos cambiantes —estrella gris, relámpago mudo, humo tórpido, pálido fuego, y sí, incluso inmundicia caliente— son el contrapunto nabokoviano.

El segundo punto fundamental es la descripción de un sueño recurrente que aflige a Humbert cuando Lolita se ha ido (se fuga con el cínicamente carnal Quilty). Es otra prueba del hecho de que el estilo, de que la propia prosa, puede controlar la moralidad. ¿Quién querría hacer algo que le generase sueños como estos?

[Ella] se me aparecía en sueños, pero lo hacía con ridículos y extraños disfraces, que le daban el aspecto de Valeria o de Charlotte, o de un cruce de ambas. Aquel complejo fantasma venía hacia mí cambiando sin cesar de indumentaria, en un ambiente tremendamente melancólico y desagradable, y se reclinaba con gesto de fría invitación en un estrecho catre o duro sofá, con la carne entreabierta como la válvula de goma de la cámara de una pelota de fútbol. Yo me sorprendía al encontrarme, con la dentadura postiza rota o irremisiblemente perdida, en horribles *chambres garnies* en las que no sabía cómo había entrado, en las cuales se me ofrecían tediosas sesiones de vivisección que, por lo común, terminaban con Charlotte o Valeria llorando en mis brazos ensangrentados mientras mis labios fraternales las besaban con ternura en medio de un batiburrillo onírico en el que se entremezclaban los tópicos psicoanalíticos vieneses más manidos, adquiridos de segunda mano, la lástima, la impotencia y las pelucas castañas de trágicas ancianas que acababan de ser gaseadas.

Esta frase final, con su alusión clara, nos hace recordar el pudor doliente con que Nabokov escribió sobre el crimen terminal del siglo. A su padre, el distinguido hombre de Estado liberal (a quien Trotski detestaba), lo mató a tiros en Berlín un sicario fascista, y su hermano homosexual, Sergei, fue asesinado en un campo de concentración nazi. «¡Qué alegría que estés bien, viva, con buen ánimo!», escribía Nabokov desde Estados Unidos a su hermana Elena, que vivía en la Unión Soviética, en 1945. «¡Pobre, pobre Seryozha...!» La mujer de Nabokov, Vera, era judía y, por tanto, también lo era su hijo (nacido en 1934), y es muy

probable que si los Nabokov no hubieran podido huir de Francia en el momento en que lo hicieron (en mayo de 1940, con la Wehrmacht a unos cien kilómetros de París), habrían acabado sumándose a los muchos millares de personas racialmente impuras entregadas por el Gobierno de Vichy al Reich.

Hasta donde yo sé, Nabokov, en sus novelas, escribió sobre el Holocausto con cierta extensión solo una vez: en la incomparable *Pnin* (1957). Las otras referencias, como las que vemos en *Lolita*, son siempre de pasada. Veamos, por ejemplo, esta muestra de genio en un fragmento del relato increíblemente inspirado de 1948 «Signos y símbolos», en el que describe a una matriarca judía:

La tía Rosa, una anciana angulosa, de ojos alocados, nerviosa e inquieta, que había vivido en un mundo trémulo de malas noticias, bancarrotas, accidentes de ferrocarril, tumores cancerígenos, hasta que los alemanes la enviaron a la muerte, junto con toda la gente de la que se había preocupado.

En *Pnin* va más allá. En una fiesta casera de exiliados, en la Norteamérica rural, una tal señora Shpolyanski menciona a su prima Mira y le pregunta a Timofey Pnin si ha oído hablar de su «terrible final». «Por supuesto que sí», le responde Timofey. El amable Pnin sigue sentado solo en la media luz del crepúsculo. Y entonces Nabokov nos ofrece lo siguiente:

Lo que la parlanchina Madam Shpolyanski mencionó había hecho aparecer como por arte de magia una visión extraordinariamente intensa de Mira. Esto era molesto. Solo desde la fría objetividad de una enfermedad incurable, en la cordura de la proximidad de la muerte, cabía pensar en la posibilidad de hacer frente durante un momento a semejante impresión. Para poder llevar una existencia racional, Pnin se había enseñado a sí mismo [...] a no acordarse nunca de Mira Belochkin; y no porque, en sí

misma, la evocación de un enamoramiento juvenil, trivial y breve, constituyese una amenaza contra la paz de su espíritu [...], sino porque, para alguien que deseara ser sincero consigo mismo, no era posible que subsistiera ninguna clase de conciencia, ni tampoco por tanto conciencia, en un mundo donde cupieran cosas como la muerte de Mira. Había que olvidar; porque no se podía vivir con la idea de que esta gentil, frágil y tierna joven con aquellos ojos, aquella sonrisa, aquellos jardines y nieves en el fondo, había sido conducida en un vagón de ganado a un campo de exterminación, para ser asesinada allí por medio de una inyección de fenol en el corazón, en el amable corazón que él mismo había escuchado latir bajo sus propios labios en la penumbra del pasado.

De qué manera evoca este pasaje la crucial observación de Primo Levi de que no podemos, no debemos, «entender lo que pasó». Porque «entenderlo» sería «contenerlo (tenerlo dentro)». «Lo que pasó» fue «no humano», o «contrahumano», y sigue siendo incomprendible para los seres humanos.

Al vincular el crimen de Humbert Humbert con la *Soah* y con «aquellos a quienes ha esparcido el viento de la muerte» (Paul Celan), Nabokov nos empuja hasta los límites mismos del universo moral. Al igual que *El hechicero*, *Lolita* es algo estanco, entero e intacto. El frenesí del deseo inalcanzable se ve confrontado, y acotado, con una valentía y sagacidad admirables. Y así podrían haber quedado las cosas, pero entonces llega la templanza del autodomínio artístico, tumultuosamente anunciado en 1970 con la llegada de *Ada o el ardor*. Cuando un escritor empieza a salirse del camino trillado, uno espera huellas de frenada y cristales rotos y, con Nabokov, como es natural, la erupción alcanza proporciones de accidente nuclear.

He leído como mínimo media docena de novelas de Nabokov como mínimo media docena de veces. Y como mínimo

media docena de veces he intentado, fracasando de inmediato, leer *Ada o el ardor*. Mi primer intento tuvo lugar hace unas tres décadas. Lo dejé nada más leer el primer capítulo y lo hice con una sensación extraña, una especie de hormigueo negativo. Cada cinco años más o menos (esta sería la pauta), volvía a intentarlo y, al cabo de un rato, volvía a tropezar con el obstáculo: «Pero esto está muerto», me decía a mí mismo. La sensación extraña, el hormigueo negativo, me son tristemente familiares hoy, por supuesto: son la respuesta del lector a lo que parece acontecerle a todos los escritores cuando han sobrepasado el tiempo de vida fijado por la Biblia. El fulgor, el poder de dar la vida, comienza a declinar. El verano pasado volví de nuevo a *Ada* y me encerré con ella. Y yo tenía razón. A las seiscientas páginas, dos o tres veces la extensión normal de sus novelas, esta obra es lo que los detectives de homicidios llaman una «carga de dispersión». Es un cadáver saturado de agua en su fase de máxima hinchazón.

Cuando se publicó *Finnegans Wake*, en 1939, su acogida fue de cauteloso respeto o, en palabras de Jorge Luis Borges, de «elogio aterrorizado». *Ada* cosechó mucho elogio aterrorizado y las similitudes entre las dos magnas obras son de hecho profundas. Nabokov eligió el *Ulises* como su novela del siglo, pero describió *Finnegans Wake* de formas diversas: «aburrida y amorfa», «un “postre frío” de libro», «un fracaso trágico» y «un horrible pestiño». Ambas novelas buscan hacer virtud de la desatada autocomplacencia; se alejan, por así decir, y se repliegan sobre sí mismas. El talento literario tiene varios modos de morir. En Joyce y en Nabokov (y en otros) vemos una pérdida decisiva de amor por el lector —una pérdida de respeto, de cortesía—. Los placeres de la escritura, afirmó Nabokov, «se corresponden exactamente con los placeres de la lectura» y, en cierto sentido, ambas actividades son indivisibles. En *Ada* tal vínculo se afloja y se deshilacha.

Hay una debilidad en Nabokov por el «patricianismo», como lo llamó Saul Bellow (Nabokov, el típico exiliado; Bellow, el típico



emigrante). En las novelas netamente «rusas» de Nabokov (me refiero a las novelas escritas en ruso que no tradujo el propio Nabokov), los personajes masculinos, en particular, poseen cierta cualidad de autoexaltación: son más grandes y ruidosos que la vida. No andan, «marchan» o «dan zancadas»; no comen ni beben, «mastican» y «tragan»; no ríen, «braman». Nada que ver con los seres furtivos, neurasténicos y vacilantes que pueblan la narrativa anglófona dominante: ellos son musculosos (y dotados) rompecorazones, que ganan todas las peleas y consiguen a todas las chicas. El orgullo, para ellos, no es un pecado mortal sino una virtud cardinal. Por supuesto, no podemos prescindir de esta vena en Nabokov: nos brinda, en otros textos, su espléndidamente cómica arrogancia. En *Lolita*, la altanería quiere ser divertida: en otras obras, este rasgo no logra enmascarar ni la ironía misma.

En *Ada* el nabobismo<sup>1</sup> se combina de forma desastrosa con una ninfolepsia<sup>2</sup> profusa, monótonamente y sin fricción alguna satisfecha. La propia Ada, al principio, tiene doce años, y Van Veen, su primo (y medio hermano), catorce. Cuando Ada crece y llega a la adolescencia, también cuentan con su hermana, la pequeña Lucette, para avivar aún más sus «agotadores encuentros». Por si fuera poco, hay una cuasifantasia en curso sobre la cadena internacional de burdeles elitistas donde es posible «manosear y mancillar» a chicas muy pequeñas, algunas incluso de once años. Y el padre de Van, de sesenta años (una cifra que parece casual pero se ajusta al tipo), tiene una amante que acaba de estrenar los dos dígitos: diez años. Este libro interminable está escrito con una prosa densa, erudita, aliterada, sofocante, llena de juegos de palabras, y cada personaje, sin excepción, «suen» al difunto Henry James.

1. O «nababismo» (de *nabab*, «gobernador» en la India musulmana): condición de los hombres inmensamente poderosos o ricos. (*N. del T.*)

2. Parafilia caracterizada por un trance inducido por ensoñaciones eróticas. (*N. del T.*)

*Ada*, al igual que *Finnegans Wake*, probablemente «funciona» y «da la talla»: el decodificador multilingüe, si dispone de tiempo suficiente y no tiene otra cosa que hacer, podría desenmarañar sus trabajosos sistemas y simetrías, sus solitarios e incómodos laberintos y sus viscosas nostalgias. De lo que adolecen ambas novelas, sin embargo, es de falta del más mínimo atisbo de tracción narrativa: se deslizan y resbalan, incapaces de ceñirse al camino. Y en *Ada*, además, hay algo completamente ajeno, una sensación de monstruosa licencia, de aristocratismo ilimitado y quimérico. Moralmente, este es el mundo que anhela Humbert: un mundo donde «nada importa» y «todo está permitido».

Esto nos lleva a *Cosas transparentes* (a la que, de forma incómoda, volveremos más adelante) y a ¡*Mira los arlequines!*!, así como al más o menos desdeñable texto de esta reseña. «LATH» (las iniciales de *Look at the Harlequins!*), como lo llamaba su autor, lo mismo que llamaba «TOOL» a *The Original of Laura*,<sup>1</sup> es el canto del cisne de Nabokov. Hay en él algunos maravillosos fragores y algunos destellos de color sobrenatural, pero también dureza de oído y vista legañosa y el tema de la jovencita no es hoy mucho más que un logotipo, una pieza más en el mobiliario nabokoviano, como los espejos, los dobles, el ajedrez, las mariposas. Hay una visita a un motel llamado Lolita Lodge y también una breve parodia de Dumbert Dumbert. Más adelante, el narrador, Vadim Vadimovich, se ve de pronto solo a cargo de su hija Bel, quien, inexorablemente, tiene doce años (siempre tienen doce años):

Pero ¿adónde nos lleva este hilo narrativo?

Yo persistía en un delirio de felicidad, aún sin ver nada malo, o peligroso, o absurdo, o lisa y llanamente cretino en mis relaciones con mi hija. Salvo por algunos deslices insignificantes

1. *Lath*: «distón»; *tool*: «herramienta». (*N. del T.*)

—unas pocas gotas calientes de ternura desbordante, un jadeo disfrazado de tos y cosas por el estilo—, mis relaciones con ella eran esencialmente inocentes.

Bien, la respuesta, desalentadora, es que tal hilo narrativo no lleva a ninguna parte. La única repercusión, temática o de otro tipo, es que Vadim acaba casándose con una compañera de clase de Bel, cuarenta y tres años más joven que él. Y eso es todo.

Entre la histérica *Ada* y la vacilante *¡Mira los arlequines!* se halla la misteriosa, siniestra y bellamente melancólica *Cosas transparentes*: la redención de Nabokov. Nuestro héroe, Hugh Person, un editor norteamericano sin estudios universitarios, es un encantador inadaptable social y un fracasado sexual, como Timofey Pnin (Pnin suele cenar en un pequeño y destaralado restaurante llamado «El huevo y nosotros», para mostrar así su «absoluta solidaridad con el fracaso»). Cuatro viajes a Suiza le proporcionan los pilares de esta pequeña pieza de experto, mientras Hugh corteja tímidamente a la exasperante y coqueta Armande, al tiempo que vigila a un novelista entrado en años, corpulento y decadente y abrumadoramente erudito llamado Sr. R.

Se dice que el Sr. R. sedujo a su hijastra (una amiga de Armande) cuando era una niña o, en cualquier caso, siendo menor de edad. El elemento ninfoléptico sobrevuela, pues, la trama, y se refuerza, en una escena extraordinaria, con la revelación de los deseos latentes de Hugh. Inepto penoso, con una libido traicionera (flaccideces y eyaculaciones precoces caracterizan su «potencia mediocre»), Hugh va de visita a la casa de campo de Armande, cuya madre lo distrae mientras espera enseñándole unas fotos de familia, entre las que Hugh ve una de Armande con diez años desnuda:

El visitante apiló los álbumes para ocultar la llama de su interés [...] y volvió varias veces a las fotografías de Armande en el baño, apretando un proboscidio de goma contra su brillante vien-

tre, o de pie, mostrando los hoyuelos del trasero, para que la enjabonaran. Otra revelación de suavidad impúber (la línea central apenas discernible de la hoja de hierba menos vertical junto a ella) la proporcionaba una foto en la que aparecía sentada en cueros sobre la hierba, peinándose el cabello bañado por el sol y separando, en una falsa perspectiva, las encantadoras piernas de una gigante.

Oyó el ruido del agua en el lavabo del piso superior y, con un estremecimiento de culpabilidad, cerró el grueso libro. Su corazón retráctil se replegó malhumorado, sus latidos se apaciguaron.

Al principio, este pasaje parece asombrosamente anómalo, pero después reflexionamos y concluimos que los pensamientos inconscientes de Hugh, sus sueños, sus insomnios («la noche es siempre un gigante») están llenos de miedos inconexos:

No podía creer que la gente decente tuviera la clase de pesadillas obscenas y absurdas que agitaban sus noches y continuaban estremeciéndole durante el día. Ni los relatos ocasionales de pesadillas que le referían a veces sus amigos ni los casos expuestos en los libros de Freud sobre los sueños, con sus graciosas elucidaciones, presentaban nada comparable a la complicada abyección de su experiencia nocturna casi cotidiana.

Hugh se casa con Armande y luego, años después, la estrangula *mientras está dormido*. Ello podría indicar que Nabokov identifica el impulso pedófilo con una tendencia a la violencia y la autodestrucción. La agitación del inconsciente de Hugh Person traerá consigo una venganza terrible, en forma de *pathos* y aislamiento (cárcel, manicomio), que demanda una pena final: arde hasta la muerte en uno de los incendios más fascinantes de toda la literatura. El hotel ardiendo:

Ahora las llamas subían por las escaleras, en tríos, en fila india, cogidas de la mano, lengua tras lengua, conversando y tara-

reando alegremente. Pero no fue el calor de su flamear, sino el humo acre y oscuro lo que hizo que Person entrara de nuevo en su habitación. Perdone, dijo una cortés llanita que mantenía abierta la puerta que él se esforzaba en vano por cerrar. La ventana se cerró con tal fuerza que sus vidrios se rompieron en un torrente de rubíes [...]. Al final, la sofocación le hizo intentar la huida por la ventana y tratar de bajar hasta el suelo, pero no había balcones ni salientes en aquel lado de la casa en llamas. Cuando llegó a la ventana, una larga llama con la punta de color lavanda se alzó para detenerle con un gracioso gesto de su mano enguantada. Los tabiques de yeso y madera que se desmoronaban permitían que llegaran hasta él gritos humanos, y una de sus últimas ideas equivocadas fue que eran gritos de personas deseosas de ayudarle, y no los aullidos de otros que estaban en su misma situación.

Tomadas de forma aislada, *El hechicero*, *Lolita* y *Cosas transparentes* podrían haber formado una trilogía brillante y absolutamente turbadora, pero no están solas: por el mero peso de los números, por la mera reiteración, las novelas de la ninfolépsia se infectan unas a otras, se contaminan entre sí. Y nosotros, agradecidos, tomamos todo lo que podemos de ellas, pero... ¿en qué otro lugar del canon encontramos tal fijación rebelde? ¿En la horrible comezón de Lawrence, tal vez? ¿O en las sombrías transposiciones sexuales de Proust? No: habría que adentrarse en los mismísimos márgenes de la literatura –Lewis Carroll, William Burroughs, el marqués de Sade– para encontrar un énfasis equivalente, un énfasis en ciertas prácticas que todos juzgamos justa y perennemente imperdonables.

En la narrativa, por supuesto, nadie sufre daño alguno; el fallo, como he dicho, no es moral sino estético. Y no pretendo insinuar nada al señalar que la obsesión de Nabokov por las nínfulas tiene un paralelismo: la pesada intrusión de su obsesión por Freud; «el mundo vulgar, desharrapado, fundamentalmente medieval» del

«charlatán vienés», con «sus pequeños y resentidos embriones espiando, desde sus recovecos naturales, la vida amorosa de sus padres». A Nabokov le fascinaba la anarquía de la mente interior y desdeñaba a Freud por haber intentado sistematizarla. ¿Hay algo de rivalidad en su aborrecimiento? Sea como sea, al final es Nabokov y no Freud quien se alza con el cetro de poeta supremo de los sueños (junto con Kafka) y de poeta supremo de la locura.

Pese a toda nuestra imparcialidad de críticos literarios, el sentido común persiste en dictar una advertencia: a los escritores les gusta escribir acerca de las cosas sobre las que les gusta pensar. Y, para expresarlo con dureza suma, la mente de Nabokov, durante la última etapa de su vida, honró insuficientemente la inocencia —no honró suficientemente la honra— de las chicas de doce años. En las tres novelas mencionadas antes defiende con prepotencia este énfasis; en *Ada* (esa desmesura incontinente), en *¡Mira los arlequines!* y ahora en *El original de Laura*, no lo defiende ya. Y ello deja una débil pero visible cicatriz en el leviatán de su corpus narrativo.

«Vamos, *soyons raisonnables* —dice Quilty, mirando con fiijeza el cañón del revólver de Humbert—. Solo conseguiré causarme unas horribles heridas, y después se pudrirá en la cárcel mientras yo me recupero en algún sitio tropical.» De acuerdo, seamos razonables. En su libro sobre Updike, Nicholson Baker alude a una escala de logro literario que él llama «proust-nabokoviana». Sí, proust-nabokoviana, joyce-borgiana o, para los norteamericanos, james-bellowiana. Y es en lo alto de esa escala donde Vladimir ocupa tranquilamente su lugar.

*Lolita*, *Pnin* y *Desesperación* (1936; traducida al inglés por el autor en 1966), y cuatro o cinco de sus relatos, son obras inmortales. *Rey, Dama, Valet* (1928, 1968), *Risa en la oscuridad* (1932, 1936), *El hechicero*, *El ojo* (1930), *Barra siniestra* (1947), *Pálido fuego* (1962) y *Cosas transparentes* son obras intensamente logradas; y la breve *Mashenka* (1925), su primera novela, es una joyita. *Curso de literatura europea* (1980), *Curso de literatura rusa* (1981) y *Curso sobre el Quijote* (1983), junto con *Opiniones contundentes*

(1973), constituyen el registro brillante de un preeminente crítico-artista. Y *Cartas escogidas* (1989), *Correspondencia Nabokov-Wilson* (1979) y la marisma luminosa de esa suerte de autobiografía que es *Habla, memoria* (1967) nos brindan un retrato cuatridimensional de un hombre encantador y respetable. El vicio que Nabokov reprobaba con más frecuencia era la «crueldad». Y su natural delicado se hace más visible en la atención amorosa con la que, en sus novelas, escribe sobre los animales. Pienso ahora en el gato de *Rey, Dama, Valet* (lavándose con una pata trasera levantada «como un garrote al hombro»); en los encantadores perros y monos de *Lolita*, la ardilla de cola oscura, la hormiga inolvidable de *Pnin* y el murciélago enfermo de *Pálido fuego* que se arrastra «como un tullido con un paraguas roto».

Lo llaman «fulgor trémulo», un resplandor, un destello, un brillo. La esencia nabokoviana es una inestabilidad milagrosamente fértil en la que, sin aviso alguno, las palabras se despegan de la vida cotidiana y surcan como bengalas el cielo nocturno, iluminando kilómetros y kilómetros ocultas de deseo y terror. De *Lolita*, en el comienzo de la aciaga cohabitación (*nous connûmes*, inflexión flaubertiana que significa «dimos en saber»):

*Nous connûmes* los diversos tipos de encargado de motel: el criminal reformado, el profesor jubilado, el comerciante fracasado, entre los hombres; las variantes maternal, pseudoaristocrática y de madama de burdel, entre las mujeres. A veces, en la noche monstruosamente caliente y húmeda aullaban trenes con agudeza lacerante y ominosa, mezclando la energía y la histeria en un solo alarido desesperado.

*The Guardian, 2009*