

George Steiner

# Extraterritorial

Ensayos sobre literatura  
y la revolución lingüística

**Traducción de Edgardo Russo**



Ediciones Siruela

## Índice

Prefacio	9
<b>Extraterritorial</b>	
Extraterritorial (1969)	17
Sobre matices y escrúpulos (1968)	25
Los tigres en el espejo (1970)	35
Grito de destrucción (1968)	49
Muerte de reyes (1968)	61
El lenguaje animal (1969)	71
El lenguaje humano (1969) (con algunos comentarios de Noam Chomsky)	113
Lingüística y poética (1970)	137
En una postcultura (1970)	163
Líneas de vida (1970)	179

## Prefacio

Decir que ha ocurrido una «revolución lingüística» es ya un lugar común. La idea de que la codificación y transmisión de informaciones ordenadas es crucial para el hombre, no sólo es básica en el campo de la filosofía, la lógica, la teoría social y el estudio de las artes, sino que ocupa también una posición central en las ciencias biológicas. La intensa energía intelectual y la capacidad instrumental que la lingüística demostró durante las últimas décadas son a la vez estímulo y consecuencia de un cambio de actitud más radical. Los artículos y ensayos reunidos en este libro tienen que ver con ese proceso. Analizan determinados elementos filosóficos y literarios de esta renovación radical de la imagen del hombre (renovación que es al mismo tiempo una experiencia nueva) y su relación constitutiva con el lenguaje, con el logos.

Los orígenes de la revolución lingüística coinciden en el tiempo y la sensibilidad con la crisis de los valores morales y formales que antecede inmediatamente a la Primera Guerra Mundial y continúa en los años siguientes, especialmente en Europa central. Lo que denominé en otro lugar «la retracción de la palabra» y la derrota de la cultura humanista ante la barbarie se corresponde estrictamente con la nueva lingüística, con las nuevas búsquedas filosóficas, psicológicas y poéticas para establecer un eje semántico. En distintas partes de este libro trato de señalar las relaciones de reciprocidad interna que existen entre los primeros análisis lingüísticos de Russell y Wittgenstein, las investigaciones de los círculos lingüísticos de Moscú y Praga y la metáfora del silencio o el fracaso del lenguaje en la literatura de Hofmannsthal, Kafka y los escritores contemporáneos. Formas analíticas y miméticas de

experimentar la profunda contradicción y fragilidad del lenguaje interactúan recíprocamente en determinados puntos clave. El *Tractatus* de Wittgenstein tiene su contrapartida substancial en la poesía, el teatro y hasta la música de la época. Esta compilación es un ensayo preliminar para una historia de los cambios en la percepción del lenguaje, en el modo en que la cultura habita el lenguaje, tal como ocurrió a partir de la última década del siglo XIX.

Un aspecto sorprendente de la revolución del lenguaje fue el surgimiento de un pluralismo lingüístico o «carencia de patria» en algunos grandes escritores. Estos escritores están en una relación de duda dialéctica no sólo respecto a su lengua materna –como Hölderlin o Rimbaud anteriormente– sino respecto a varias lenguas. Esto, que prácticamente no tiene antecedentes, se relaciona con el problema más amplio de la pérdida de un centro y hace de Nabokov, Borges y Beckett tres figuras fuertemente representativas de la literatura contemporánea. Varios ensayos de este libro se refieren a la extraterritorialidad de estos escritores. El ensayo sobre Céline se relaciona con mis anteriores intentos de explicar la coexistencia de la barbarie política y la calidad literaria.

Concentrarse en el lenguaje de Nabokov o de Beckett, en el laberinto interlingüístico o intralingüístico de sus creaciones, parecería evidente. Pero apunta al tema más general de los efectos de la revolución del lenguaje sobre el modo de entender la literatura. Estos efectos me parecen profundos y estimulantes. Las exigencias que Roman Jakobson y la lingüística poética del Círculo de Moscú le hacían a la crítica literaria reaparecen hoy con renovada fuerza. Toda literatura es una construcción del lenguaje. Las investigaciones filosóficas, lógico-lingüísticas y psicológicas de la sintaxis y la gramática tal como se desarrollaron a partir de 1900 no pueden ser irrelevantes para la literatura. Por el contrario: el fenómeno poético es el ejemplo esencial, ontológicamente cristalizado, de la vitalidad del lenguaje. La autoridad y la utilidad que pueda tener la lingüística para el poeta, el estudioso de la literatura o el lector corriente siguen siendo discutibles. Pero es preciso insistir si deseamos que la crítica y la historia literaria recuperen su nivel. Como eje central del libro hay un ensayo que busca precisar cuáles deberían ser las interacciones creativas entre la lingüística y la poética.

En la actualidad, toda reflexión sobre la naturaleza del lenguaje y las relaciones entre el lenguaje y la mente deben tomar en cuenta a la lingüística generativa transformacional, o al menos los aspectos de esa disciplina que tienen que ver con sus propias búsquedas. La contribución de Noam Chomsky a la formalización de la teoría gramatical y al lugar que ocupa dicha teoría en el estudio de la lógica y la psicología es fundamental. Además se trata de una teoría intelectualmente fascinante. No tengo competencia para cuestionar su valor técnico o su coherencia, ni me siento inclinado a hacerlo. El aporte de Chomsky constituye algo ya clásico en la historia de las investigaciones lingüísticas. Mis discrepancias respecto a la lingüística chomskiana –que se manifiestan a lo largo de todo el libro– son de un carácter más fundamental.

Estoy convencido de que el fenómeno del lenguaje es de tal índole que una descripción rigurosamente idealizada y casi matemática de las estructuras profundas de la generación del habla es forzosamente incompleta y probablemente deformada. Su precariedad, el determinismo del modelo transformacional generativo, es lo que me resulta inquietante. Su negativa a aceptar que los problemas de descripción formal se convierten inmediatamente en el problema filosófico de las relaciones del hombre con el logos.

En parte, esto es una cuestión histórica. A pesar de sus referencias a los gramáticos de Port Royal y a Humboldt, la lingüística chomskiana insiste (a veces de manera contradictoria) en su autonomía innovadora. También es excesivamente rigurosa al referirse a lo que es o no relevante y a lo que es o no respetable. Esto último es clave: en ella funciona constantemente la profunda ambición de ser considerada como una «ciencia». Eso dio como resultado no solamente el hecho perjudicial de no tomar en cuenta buena parte de los trabajos filosófico-lingüísticos de Saussure (de quien proviene toda la distinción competencia/ejecución), Wittgenstein e I. A. Richards, sino también una total indiferencia a las áreas más especulativas, metalógicas, de la filosofía del lenguaje. Me refiero a la tradición fenomenológica de Dilthey y Husserl y al énfasis que pone en la historicidad de los actos lingüísticos, en la temporalidad y las mutaciones, aun cuando se trate de los modos semánticos más elementales. Me refiero también a las

investigaciones lingüísticas de Heidegger, a De l'Interprétation de Paul Ricœur y el método hermenéutico actualmente de tanta vigencia en Francia, Italia y Alemania. O a la escuela agrupada en torno a la revista austríaca Brenner en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la guerra de 1914, con su insistencia en las características religiosas –«pneumatológicas»– del lenguaje humano y sus conexiones con los primeros escritos de Wittgenstein. Aislada de esta tradición filosófica e ignorando los problemas y sugerencias que ésta plantea, la nueva lingüística –con sus ideales meta-matemáticos manifiestos– corre el riesgo de caer en la trivialidad. (Incluyo en este libro un ensayo sobre el ajedrez no solamente por su importancia en relación con Nabokov, sino también como ilustración precisa de una construcción mental que a la vez es poderosa y tiene una profundidad formal extrema, pero que también es esencialmente trivial.) La ingenuidad de algunas investigaciones generativo-transformacionales impide acceder al lenguaje cuando se encuentra en estado de máxima concentración, cuando, como dice Heidegger, «el lenguaje es la totalidad del ser»; es decir, impide acceder a la literatura. Toda ciencia dogmática (¿existe efectivamente una «ciencia lingüística»? ) excluiría de sus investigaciones el «misterio» del lenguaje, su condición intermedia entre el carácter espiritual y la articulación física. Sin embargo es en esa condición intermedia, y en el hecho de que «ningún hombre aprende su lengua igual que otro ni termina de aprenderla mientras vive», como dice Quine, donde debemos buscar los indicios que nos conducirán al núcleo lingüístico de la identidad humana.

El tema de Babel viene muy al caso. El fenómeno «antieconómico» de miles y miles de lenguas incomprensibles entre sí en un planeta superpoblado, situadas frecuentemente sólo a escasos kilómetros unas de otras, plantea problemas fundamentales. Una teoría totalizadora del lenguaje –que también sería una teoría de la singularidad del hombre– no puede considerar ese problema como algo superficial. Sin embargo, no es en la gramática transformacional sino en la hermenéutica, en la Sprachphilosophie de Walter Benjamin, con sus raíces orgullosamente plantadas en el pensamiento cabalístico, donde se pueden captar las implicacio-

nes de Babel. Los puntos en los que me refiero al tema de Babel son preliminares de un estudio más amplio.

Chomsky me confesó sus profundas dudas respecto a que la lingüística y las ciencias biológicas tengan algo valioso para intercambiar entre sí. Posiblemente tenga razón. Sin embargo, los intercambios de terminología, modelos y hábitos de interpretación son intensos. Combinan ambos campos, haciendo de ellos, por decirlo así, ramas de una ciencia total del significado. Aun cuando las afinidades fueran sólo metafóricas, tienen una importancia extrema para la historia de la cultura. Analizo algunos de esos intercambios en el ensayo final.

Pero mi argumentación es también más general. La «incorporación» de las formas especulativas de las ciencias –la vitalidad y belleza de esas formas– a la literatura y la imaginación es central para nuestra cultura. Debemos intentar una incorporación semejante, aun cuando permanezca en su mayor parte como una «imagen» o analogía, si queremos salir de la abulia de nuestro semianalfabetismo. Uno de los ensayos de esta compilación se refiere específicamente a este tema. Pienso, una vez más, que rechazar las dimensiones religiosas o metafísicas del razonamiento no es inevitablemente un mérito, ya que hablar de los orígenes y la condición del lenguaje es hablar del hombre.

G. S.

Yale University, octubre de 1970

# Extraterritorial



Para Ivor y Dorothy Richards

## Extraterritorial

Los románticos sostienen que, entre todos los hombres, el escritor es el que encarna de manera más evidente el genio, el Geist, la esencia de su lengua materna. Cada lengua cristaliza la historia íntima, la cosmovisión específica de un Volk o nación. Esta teoría es consecuencia natural del historicismo romántico y del descubrimiento hecho en el siglo XIX del poder creador del acto lingüístico. La filología indoeuropea parecía no solamente un camino hacia el pasado, irrecuperable de otra manera, hacia la época en que la conciencia empieza a echar raíces, sino también un método particularmente apto para estudiar las cualidades étnicas. Estas ideas, elocuentemente expresadas por Herder, Michelet y Humboldt, parecen combinar con el sentido común. El escritor es un maestro privilegiado de la lengua. En él la fuerza del idioma y sus implicaciones etimológicas surgen con una intensidad evidente. El escritor, como dice D. W. Harding, puede hacer que «el lenguaje actúe sobre el pensamiento incipiente en un momento más temprano de su desarrollo» que en el hablante común. Pero lo que él hace intervenir es su propio lenguaje; es su familiaridad con el lenguaje –sonámbula y genética– lo que hace que ese acto sea radical e inventivo. A su vez, la vida del lenguaje refleja al escritor más de lo que puede reflejar cualquier otro métier: «O somos libres o morimos, nosotros, los que hablamos la lengua de Shakespeare».

De ahí que a priori la idea de un escritor lingüísticamente «sin casa» resulte extraña; la idea de un poeta, novelista o dramaturgo que se sienta como en casa ajena al manejar la lengua en la que escribe, que se sienta marginado o dudosamente situado en la frontera. Sin embargo, esta sensación de extrañeza es más reciente de lo que

podemos pensar. Gran parte de la literatura europea vernácula tiene detrás la influencia activa de más de una lengua. Yo diría que gran parte de la poesía que va de Petrarca a Hölderlin es «clásica» en un sentido muy material: representa una prolongada acción de imitatio, una traducción interna a la lengua vernácula de maneras de expresar y sentir griegas y latinas. Corrientes literales de griego, latín e italiano recorren el inglés de Milton. La perfecta economía de Racine depende en parte del eco que completa un lugar de Eurípides –eco que estaba totalmente presente en la mente del poeta y que se esperaba estuviese presente, al menos hasta cierto punto, en la mente de su público ilustrado–. El bilingüismo, en el sentido de la capacidad de expresarse con fluidez en la propia lengua y en latín y/o francés, era la regla más que la excepción en las elites europeas hasta fines del siglo XVIII. En efecto, muy frecuentemente el escritor se sentía más a gusto en latín o en francés que en su propia lengua: las Memorias de Alfieri hablan de su larga lucha por adquirir un dominio natural de la lengua italiana. Casi hasta nuestros días se siguió escribiendo poesía en latín.

Sin embargo, la noción del escritor enraizado es algo más que una mística nacionalista. Después de todo, el latín era un caso muy especial por tratarse de una lengua sacramental y culta, que conservaba sus funciones debido precisamente a que las lenguas vernáculas europeas se estaban separando unas de otras y profundizando su propia identidad. La lengua de Shakespeare, de Montaigne, de Lutero, posee una intensidad regional extrema, una afirmación de identidad específica, «intraducible». Para que el escritor se convirtiera en bilingüe o multilingüe en el sentido moderno, tenían que ocurrir verdaderos cambios en su sensibilidad y estatus personal. Estos cambios se hacen visibles, quizás por primera vez, en Heine. Su vida se caracteriza por valores binarios. Era un judío de educación cristiana y con una opinión volteriana sobre ambas tradiciones. Su poesía es una continua modulación entre sus tendencias romántico-conservadoras y sus tendencias satírico-radicales. La política y sus predisposiciones personales lo convirtieron en un infatigable viajero por Europa. Esta condición determinó también la facilidad de Heine para expresarse en francés y en alemán, y confirió a su poesía alemana un tono particular. «La fluidez y la claridad con la

que Heine se apropió del lenguaje cotidiano», dice T. W. Adorno, «son exactamente lo contrario de la familiaridad nativa (Geborgenheit). Solamente aquel que no se siente verdaderamente como en su propia casa dentro de una lengua dada puede usarla como instrumento». Las ambiciones bilingües de Oscar Wilde pudieron haber tenido raíces aún más recónditas. Tenemos, por una parte, las relaciones angloirlandesas con su inclinación tradicional a un dominio excéntrico y exhibicionista de la lengua inglesa; tenemos también el uso que los irlandeses hacen de Francia para contrarrestar los valores ingleses, y el uso por parte de Wilde del pensamiento y la literatura francesa con el objeto de reforzar su polémica estética y liberadora contra las normas victorianas. Pero me pregunto si los conocimientos lingüísticos que le permitieron a Wilde escribir su *Salomé* en francés (o que inspiraron los versos latinos de Lionel Johnson) no tienen raíces más profundas. Resulta absurdo lo poco que sabemos acerca de las relaciones vitales entre eros y el lenguaje. El bilingüismo de Oscar Wilde podría ser la representación expresiva de una dualidad sexual, el símbolo lingüístico de los nuevos derechos de experimentación e inestabilidad que Wilde reclamaba para la vida del artista. Tanto aquí como en otros puntos importantes, Wilde es una de las verdaderas fuentes del espíritu moderno.

La relación con Samuel Beckett es evidente, ya que se trata de otro irlandés extraordinariamente hábil tanto en francés como en inglés, un desarraigado que se encuentra como en su propia casa en distintos lugares. Con respecto a gran parte de la obra de Beckett, no sabemos qué versión existió primero, si la inglesa o la francesa. Sus textos paralelos tienen un extraordinario esplendor. Ambas corrientes lingüísticas parecen estar simultáneamente activas en sus composiciones interlingüísticas e intralingüísticas; al traducir sus propios chistes, retruécanos, acrósticos, Beckett parece encontrar en la otra lengua el analogon único y natural. Parece como si el trabajo inicial de invención fuera realizado en una criptolengua compuesta por dosis iguales de francés, inglés, angloirlandés y fonemas absolutamente personales. Aun cuando, por lo que sé, Borges sólo escribió poemas o relatos en español, es uno de los nuevos «esperantistas». Su conocimiento del francés, el alemán y, especialmente, el inglés es profundo. Muy frecuentemente, un

texto inglés –de Blake, Stevenson, Coleridge, De Quincey– subyace en su frase española. La otra lengua «se trasluce», confiriéndole a los versos de Borges y a sus Ficciones una cualidad luminosa y universal. Borges se sirve de la lengua vernácula de Argentina y de su mitología para conferir peso a lo que de otra manera sería una imaginación demasiado abstracta, demasiado arbitraria.

Resulta que estos autores multilingües (y Ezra Pound ocupa un lugar en este contexto) se encuentran entre los escritores más destacados de nuestra época. La ecuación entre un eje lingüístico único –un arraigo profundo a la tierra natal– y la autoridad poética es puesta en tela de juicio. Éste es uno de los aspectos decisivos de Nabokov.

La bibliografía de Nabokov está plagada de trampas y zonas oscuras, pero se da por sentado que escribió sus obras al menos en tres lenguas. Digo «al menos», porque uno de sus cuentos, titulado «O.», recogido en *Habla, memoria* (1951) y, posteriormente, en *Nabokov's Dozen* (1958), apareció por primera vez en francés, con el mismo título, en *Mesures* (París 1939).

Se trata sólo de una faceta de la naturaleza multilingüe de Nabokov. Sus traducciones, retraducciones, pastiches, imitaciones interlingüísticas, etc., conforman un laberinto vertiginoso. Ningún bibliógrafo ha podido hasta ahora desentrañarlo totalmente. Nabokov ha traducido poemas de Ronsard, Verlaine, Supervielle, Baudelaire, Musset y Rimbaud del francés al ruso. Tradujo al ruso a los siguientes poetas ingleses e irlandeses: Rupert Brooke, Seumas O'Sullivan, Tennyson, Yeats, Byron, Keats y Shakespeare. Su traducción al ruso de Alicia en el país de las maravillas (Berlín 1923) está considerada desde hace tiempo como una de las claves de toda su obra. Entre los escritores rusos que tradujo al francés o al inglés están Lérmontov, Tútchev, Afanasi Fet, y el anónimo *Cantar de las huestes de Igor*. Su Eugenio Oneguín, en cuatro tomos con un descomunal aparato de notas y comentarios, bien podría ser su (perversa) opus magnum. También publicó una versión rusa del prólogo del Fausto de Goethe. Una de sus proezas más extrañas es la retraducción al inglés de la versión rusa, «horrible pero famosa» (Andrew Field, Nabokov, pág. 372), que hizo Konstantin Balmont de Las campanas de Edgar Allan Poe. ¡Recordemos el Pierre Menard de Borges!

Igualmente importante –y quizás aún más– que estas traducciones, imitaciones, inversiones canónicas y pastiches de otros escritores, son las versiones multilingües hechas por Nabokov de sus propias obras, que vertiginosamente se deslizan del ruso al francés o al alemán o al inglés o al norteamericano. No solamente es Nabokov, con su hijo Dimitri, el principal traductor al inglés de sus primeros cuentos y novelas escritos en ruso, sino que también es el traductor (?) de *Lolita* al ruso; y algunos consideran esta versión, publicada en Nueva York en 1967, como la obra maestra del novelista.

No tengo la menor duda al afirmar que esta matriz multilingüe es el factor determinante del arte y la vida de Nabokov o, como tan apropiadamente lo expresa Field, de su «vida en el arte». La pasión de Nabokov por la entomología (una rama de la teoría de la clasificación) y el ajedrez –especialmente por los problemas del ajedrez– son paralelos «metalingüísticos» de su obsesión esencial. Naturalmente, Nabokov no eligió esa obsesión. Como él mismo señala, ofendido y con infatigable insistencia, la barbarie política del siglo lo convirtió en exiliado, en vagabundo, en *Hotelmensch*, no sólo respecto a su tierra natal sino también respecto a su incomparable lengua rusa, en la que su genio había encontrado un idioma natural. Evidentemente, esto es cierto. Pero mientras muchos otros exiliados se aferraron desesperadamente a su lengua materna o se hundieron en el silencio, Nabokov pasó sucesivamente de una lengua a otra como un turista millonario. Desterrado de Fialta, se construyó una casa de palabras. Para ser precisos, digamos que la situación multilingüe, interlingüística, de Nabokov es tanto el tema como la forma de su obra (indudablemente ambas cosas son inseparables, y *Pálido fuego* es la parábola de esa fusión).

No sería nada excéntrico leer la mayor parte de la obra de Nabokov como si se tratase de una meditación –lírica, irónica, técnica, paródica– acerca de la naturaleza del lenguaje humano, de la coexistencia enigmática de diferentes visiones del mundo generadas lingüísticamente, y de una corriente profunda que está en la base de una multitud de lenguas diversas y que en determinado momento se une oscuramente en ellas. La dádiva, *Lolita* y *Ada* o el ardor son narraciones acerca de las relaciones eróticas entre el hablante y el lenguaje, y de manera más directa

son lamentos –a menudo tan formales y quejumbrosos como las oraciones fúnebres del Barroco– por la separación de Nabokov de su única amante verdadera: «mi lengua rusa». Nabokov se siente esencialmente contemporáneo de otros dos maestros de esa lengua, Pushkin y Gógol; y también de su predecesor en el exilio, Bunin. Este tema aparece insistentemente en *Habla, memoria* –a mi juicio el más humano y humilde de los libros de Nabokov– y se transparenta hasta en sus declaraciones más didácticas y explícitamente técnicas, como cuando les dijo a sus alumnos de Wellesley, en 1945: «Ustedes pueden y deberían hablar ruso con una amplia y constante sonrisa». En ruso, una vocal es una naranja; en inglés, solamente un limón. Creo que éste es el origen del tema del incesto, tan importante en toda la ficción de Nabokov y básico en *Ada*. El incesto es una metáfora mediante la cual Nabokov dramatiza su constante devoción a la lengua rusa, las deslumbrantes infidelidades que el exilio le obligó a cometer y la extraordinaria intimidad que logró con sus propios textos en calidad de creador, traductor y retraductor. Los espejos, el incesto y un constante entrecruzamiento de lenguas son los núcleos del arte de Nabokov.

Esto nos conduce inevitablemente al problema del «nabokés», la lengua franca anglonorteamericana en la que Nabokov escribió la mayor parte de su obra desde 1940 aproximadamente. Algunos consideran que la lengua de *Lolita* y sus sucesoras es un milagro de invención, elegancia e ingenio. Para otros, la prosa de Nabokov es macarrónica, afectada, perversamente opaca e inhibida. Es extranjera no sólo en sus pormenores léxicos, sino en sus ritmos primarios que contradicen el espíritu natural de la lengua inglesa o norteamericana. Por lo general, este tipo de discrepancia es como la de las aceitunas: gustan o no gustan. En una primera lectura, *Ada* (desde muchos ángulos una variación de *Pálido fuego*) parece una obra autocomplaciente y en muchas zonas irrevocablemente sobrecargada. La *newspeak* de *El ardor* está frecuentemente en el mismo nivel previsible de ingenio que los acrósticos dobles. La mezcla de inglés, francés, ruso y esperanto personal es excesiva. Parece como si Nabokov hubiera sido aplastado por el dilema del multilingüismo que, hasta el momento, había controlado de manera tan notable. Pero, en el caso de autores de su talla,

una primera lectura es siempre insuficiente. Conviviendo con él, el alfajor de varias capas de Ada puede resultar un descubrimiento culinario. Creo que en este punto es menos ventajoso discutir sobre los méritos o imperfecciones del «nabokés» que tratar de aclarar sus orígenes y su entramado.

Necesitamos un estudio detallado del tipo y grado de presión que la lengua rusa ejerce sobre el anglonorteamericano de Nabokov. ¿Con qué frecuencia sus frases inglesas son «meta-traducciones» del ruso? ¿Hasta qué punto las asociaciones semánticas rusas dan pie a las imágenes y al perfil de la frase inglesa? Necesitamos especialmente una comparación autorizada entre la poesía rusa de Nabokov y su prosa inglesa. Sospecho que muchos giros característicos del estilo de las novelas de Nabokov desde el *Sebastian Knight* son una resurrección o una variación de la poesía que Nabokov escribió en ruso desde 1914 hasta 1939. Episodios completos de *Lolita* y de *Ada*, así como el pastiche épico-burlesco de *Pálido fuego*, parecen tener definitivamente sus raíces en ciertos poemas rusos, algunos de los cuales datan de principios de la década de los años veinte. ¿Será gran parte de la prosa en inglés de Nabokov un contrabando, un pasaje ilícito por la frontera, de versos rusos prisioneros en una sociedad que él desprecia?

Necesitamos también un análisis cuidadoso del origen regional y literario del inglés de Nabokov. Su estética, su retórica particular, los ideales de profusión exacta y de pedantería irónica a los que aspira, pueden ser localizados. Los encontramos en Cambridge, donde Nabokov asistió como estudiante, y en la vecina Bloomsbury. Teniendo en cuenta todo lo que el libro le debe a Gógol, me resulta imposible disociar *Lolita* de las versiones inglesas del *art nouveau*, de los colores utilizados por Beardsley, Wilde y Firbank. Las asperezas señoriales y los arrogantes glissando tan característicos del tono de Nabokov pueden encontrar paralelos en Lytton Strachey, Max Beerbohm y el primer Evelyn Waugh. En realidad, toda la actitud del amateur/amatore genial, meticulosamente diestro en una docena de ramas del saber arcano, siempre con los ojos vueltos hacia los atardeceres dorados y los dorados vinos del pasado, es evidentemente «eduardiana tardía». El hecho de que las primeras traducciones y bosquejos de Nabokov tengan que ver



con Rupert Brooke y Cambridge es revelador. Gran parte de su arte y de lo que ahora nos parece particularmente idiosincrásico u original es una reinención de ese desaparecido mundo de pantalones de franela blanca y miel en el té. En la Inglaterra de Virginia Woolf, Nabokov encontró entretejidos los dos «temas» principales de su sensibilidad: los veranos color lila de un mundo aristocrático desaparecido y las ambigüedades eróticas de Lewis Carroll. También sería importante saber qué formas del lenguaje vernáculo norteamericano y qué escritores norteamericanos (si es que los leía) influyeron en Nabokov después de 1941.

Todo esto constituiría una línea de investigación que ayudaría a comprender correctamente la «rareza», la naturaleza polisémica del uso que hace Nabokov de la lengua (o de las lenguas). Y arrojaría luz no sólo sobre su prodigioso talento sino también sobre problemas más generales, como el de la imaginación multilingüe, la traducción interiorizada y la posible existencia de un idioma mixto «subterráneo», «preexistente» a la localización de diversas lenguas en el cerebro articulado. Al igual que Borges –de quien se burla groseramente y traicionándose a sí mismo en *Ada*–, Nabokov es uno de esos escritores que trabajan muy cerca del intrincado umbral de la sintaxis. Nabokov experimenta las formas lingüísticas en un estado de potencialidad múltiple y, atravesando lo vernáculo, es capaz de sostener las palabras y las frases dentro de un tono vital explosivo e inestable. Además, dejando de lado lo personal, reconocemos aquí una actitud o, más bien, un movimiento representativo. Un gran escritor a quien las revoluciones sociales y las guerras expulsan de lengua en lengua es un símbolo cabal de la era del refugiado. Ningún otro exilio puede ser más radical, ninguna otra hazaña de adaptación a una nueva vida puede ser más exigente. Nos parece adecuado que los que producen arte en una civilización casi bárbara, que ha despojado de su hogar a tantas personas y arrancado lenguas y gente de cuajo, sean también poetas sin casa y vagabundos atravesando diversas lenguas. Excéntrico, hosco, nostálgico, deliberadamente fuera de su tiempo –tal como aspira a ser y frecuentemente lo es–, Nabokov no deja de ser profundamente, en virtud de su extraterritorialidad, un hombre de su tiempo y uno de sus más destacados portavoces.