

CURSO DE LITERATURA

# RUSA

DE

# VLADIMIR NABOKOV



A lo largo de casi dos décadas, Vladimir Nabokov impartió cursos de literatura en Wellesley y Cornell, y sus clases, con el tiempo, han llegado a constituir toda una leyenda. Nabokov, exiliado de su país y con pocas esperanzas de regresar nunca, estaba capacitado como nadie para introducir a sus alumnos en la obra de los grandes maestros rusos, desde Gógol y Turguêniev, hasta Tolstói, Gorki, Dostoievski o Chéjov. Esas lecciones apasionadas y provistas siempre de brío polémico, reconstruidas por Fredson Bowers a partir de los apuntes del escritor, son una ocasión única para asistir a sus clases y releer a fondo la literatura rusa del siglo XIX.

Los editores desean manifestar su agradecimiento a Simon Karlinsky, profesor de Lenguas Eslavas en la Universidad de California (Berkeley), por su atenta revisión de los textos y sus indicaciones sobre la transliteración. La colaboración del profesor Karlinsky en la edición de este libro ha sido inapreciable.

## PRÓLOGO

Según afirmaba el propio Vladimir Nabokov, en 1940, antes de iniciar su carrera académica en Estados Unidos, «afortunadamente me molesté en escribir cien lecciones — unas dos mil páginas— sobre literatura rusa... Con esto tuve para veinte años académicos en Wellesley y Cornell<sup>[1]</sup>». Parece ser que esas lecciones (cuya extensión estaba cuidadosamente ajustada a los cincuenta minutos que suele durar una clase en las universidades estadounidenses) fueron escritas antes de su llegada a Estados Unidos en mayo de 1940 y su primera experiencia docente, un curso de literatura rusa dado en la Escuela de Verano de la Universidad de Stanford, en 1941. En el semestre de otoño de ese mismo año, Nabokov pasó a ocupar un puesto permanente en Wellesley College, constituyendo él solo el Departamento de Ruso, y en un principio enseñó lengua y gramática, pero a esas clases se añadió pronto la de Ruso 201, un panorama de la literatura rusa traducida. En 1948, Nabokov pasó a la Universidad de Cornell como profesor agregado de Literatura Eslava, y allí dio los cursos de Literatura 311-312, Maestros de la Narrativa Europea, y Literatura 325-326, Literatura Rusa Traducida.

Los escritores rusos representados en este volumen parecen haber formado parte de los programas, no siempre fijos, de los cursos de Maestros de la Narrativa Europea y Literatura Rusa Traducida. En el curso de Maestros, Nabokov solía dar Jane Austen, Gógol, Flaubert, Dickens y, de modo irregular, Turguéniev; en el segundo semestre habla-

ba de Tolstoi, Stevenson, Kafka, Proust y Joyce<sup>[2]</sup>. Las partes de este volumen relativas a Dostoyevski, Chéjov y Gorki proceden del curso de Literatura Rusa Traducida, que, según el hijo de Nabokov, Dimitri, abarcaba también escritores rusos de segunda fila; pero las notas de clase correspondientes a éstos no se han conservado<sup>[3]</sup>.

Después de que en 1958 el éxito de *Lolita* le permitiera dejar la enseñanza, Nabokov pensó publicar un libro con sus lecciones sobre literatura rusa y europea. Nunca puso en marcha este proyecto, aunque catorce años atrás su librito sobre *Nikolai Gógol* había recogido, revisadas, sus clases sobre *Almas muertas* y *El abrigo*. En cierta época proyectó una edición anotada de *Ana Karénina* y empezó a trabajar en ella, pero después abandonó la idea. El presente volumen recoge todos los manuscritos correspondientes a las lecciones sobre autores rusos que han llegado hasta nosotros.

Hay algunas diferencias entre la presentación que hace Nabokov de este material y la adoptada para los autores europeos tratados en el primer volumen, *Curso de literatura europea*. En las lecciones sobre escritores europeos, Nabokov no prestaba atención a la biografía, ni pretendía dar a sus alumnos una visión, siquiera superficial, de las obras de esos autores que no se leían en el curso. El estudio se centraba exclusivamente en un solo libro escogido por cada autor. En cambio, para los rusos la fórmula habitual consiste en dar una biografía mínima seguida de una explicación somera de las restantes obras del autor, y de ahí pasar a un examen detenido de la obra importante que se desea estudiar. Cabe suponer que este planteamiento académico estándar represente los primeros ensayos docentes de Nabokov en Stanford y Wellesley. Por algunos comentarios dispersos parece que pensaba que los estudiantes a los que se dirigía estaban totalmente ayunos de literatura rusa. La fórmula pedagógica habitual en la enseñanza académica

de la época pudo parecerle, pues, la más apropiada para poner en contacto a los alumnos con escritores extraños y una cultura desconocida. Cuando llegó a dar el curso de Maestros de la Narrativa Europea en Cornell se había forjado ya los planteamientos más personalizados y refinados que se observan, por ejemplo, en las lecciones sobre Flaubert, Dickens o Joyce, pero al parecer no alteró sustancialmente para Cornell las lecciones que tenía escritas para Wellesley. Teniendo en cuenta, sin embargo, su gran conocimiento del material que cubrían las lecciones sobre los rusos, es posible que en Cornell modificara su discurso con más comentarios improvisados y fuera menos rígido en su elocución, que describe así en *Strong Opinions*: «Aunque, en el estrado, llegué a desarrollar un sutil movimiento ocular de sube y baja, para los alumnos atentos no hubo jamás la menor duda de que lo que yo hacía era leer, no hablar.» Para algunas de las lecciones sobre Chéjov, y sobre todo para la referente al *Iván Ilich* de Tolstoi, la lectura directa de manuscrito habría sido imposible, porque no existe ningún guión acabado.

Se detecta además una diferencia más sutil que la de estructura. Hablando sobre los grandes narradores rusos del siglo XIX, Nabokov estaba completamente en su elemento. Aquellos escritores no sólo representaban para él la cima absoluta de la literatura rusa (junto con Pushkin, naturalmente), sino que además habían florecido en contra del utilitarismo que Nabokov despreciaba tanto en los críticos sociales de aquella época como, con mayor mordacidad, en su posterior desarrollo soviético. A este respecto, la conferencia «Escritores, censores y lectores rusos» refleja la actitud que encontramos en su manera de abordar el tema. En las lecciones se deplora el elemento social de Turguéniev y se ridiculiza el de Dostoyevski, pero contra las obras de Gorki se arremete violentamente. Así como en el *Curso de literatura europea* Nabokov había insistido en que los alumnos no leyeran *Madame Bovary* como una historia de

la vida burguesa en la Francia provinciana del siglo XIX, así reserva su mayor admiración para la negativa de Chéjov a que el comentario social se interfiera en su observación exacta de las personas tal como él las veía. *En el barranco* representa, artísticamente, la vida como es, las personas como son, sin la distorsión que se habría seguido de una preocupación por el sistema social capaz de producir esos personajes. Correspondientemente, en la serie sobre Tolstoi lamenta, no sin una cierta sonrisa, que Tolstoi no viera que la belleza de los rizos oscuros sobre el tierno cuello de Ana era artísticamente más importante que las ideas de Liovin (que son las de Tolstoi) sobre la agricultura. La insistencia en lo artístico era extensa y continua en el *Curso de literatura europea*, pero cabe pensar que es más intensa en este grupo de obras rusas porque para Nabokov el principio del arte se opone no ya únicamente a las tendencias del lector de la década de 1950, como le vemos sostener en el volumen anterior, sino también, lo que es más importante para los escritores, a la actitud utilitaria, hostil y con el tiempo triunfante, de los críticos rusos del siglo XIX, que más tarde había de fraguar en el dogma político de la Unión Soviética.

El mundo de Tolstoi daba una imagen perfecta de la patria perdida de Nabokov. La nostalgia que sentía por la desaparición de ese mundo y de sus gentes (había conocido a Tolstoi siendo niño) refuerza su énfasis típico sobre la presentación artística de la vida en la narrativa de la época dorada de Rusia, particularmente en las obras de Gógol, Tolstoi y Chéjov. En el ámbito de la estética lo artístico no está muy alejado de lo aristocrático, y no sería exagerado insinuar que esas dos inclinaciones poderosas puedan estar detrás de la repugnancia que manifiesta Nabokov hacia lo que él consideraba el sentimentalismo falso de Dostoyevski. Indudablemente alimentan su desprecio de Gorki. En unas clases sobre literatura rusa traducida, Nabokov no podía examinar en detalle la importancia del estilo; pero pare-

ce claro que, consideraciones políticas aparte, su rechazo de Gorki se fundaba tanto en el estilo proletario de éste como en las deficiencias que Nabokov encontraba en su manera de presentar personajes y situaciones. Su escasa admiración hacia el estilo de Dostoyevski pudo tener también alguna influencia en su juicio, generalmente desfavorable, de ese autor. Hay una fuerza prodigiosa en las varias ocasiones en que Nabokov cita a Tolstoi en ruso para mostrar a sus oyentes los extraordinarios efectos del sonido conjuntado con el sentido.

La posición que como pedagogo adopta Nabokov en estas lecciones no difiere sustancialmente de la que se manifiesta en el *Curso de literatura europea*. Sabía que estaba hablando a sus alumnos de un tema que apenas conocían. Sabía que tenía que animar a sus oyentes a saborear con él la vida intensa y las gentes complejas de un mundo desaparecido, en una literatura en la que él encontraba el Renacimiento de Rusia. De ahí su frecuente recurso a la cita y a la narración interpretativa, orientada a hacer inteligibles los sentimientos que sus alumnos debían derivar de la lectura, las reacciones que debían seguir el curso de ese sentimiento que él intentaba dirigir, y crear una comprensión de la gran literatura fundada en el disfrute atento e inteligente, y no en lo que a su juicio eran teorías críticas estériles. Todo su método se cifraba en arrastrar a los alumnos a compartir su propia emoción ante la gran literatura, envolverlos en un mundo de realidad diferente que es tanto más real porque presenta un aspecto artístico. Son éstas, por lo tanto, unas lecciones muy personales, donde se hace hincapié en la experiencia compartida. Y, como es lógico, por ser ruso el tema están sentidas por Nabokov de una manera que en cierto aspecto es más personal que su sincera apreciación de Dickens, su penetrante visión de Joyce o, incluso, su empatía de escritor para con Flaubert.

No quiere esto decir, sin embargo, que falte el análisis crítico en estas lecciones. Nabokov sabe sacar a la luz im-



portantes temas ocultos, por ejemplo, cuando señala en *Ana Karénina* los motivos de la doble pesadilla. El que el sueño de Ana presagie su muerte no constituye su único significado: en un momento de extraordinaria iluminación, Nabokov lo relaciona súbitamente con las emociones que siguen a la conquista de Ana por parte de Vronski en su primera unión adúltera. Y las implicaciones de la carrera en que Vronski mata a su yegua Fru-Frú no pasan inadvertidas. Hay una comprensión profunda a la hora de mostrar que a pesar del amor ricamente sensual de Ana y Vronski sus emociones espiritualmente estériles y egoístas los condenan al desastre, mientras que el matrimonio de Kitty con Liovin trae consigo el ideal tolstoiano de armonía, responsabilidad, ternura, verdad y dicha familiar.

A Nabokov le fascinan los esquemas temporales de Tolstoi. El porqué de esa sensación de que el sentido temporal del lector y del autor coinciden absolutamente, dando como resultado una realidad inapelable, sigue siendo para él un misterio imposible de resolver. Pero el modo en que Tolstoi juega con el esquema temporal entre las acciones de Ana-Vronski y Kitty-Liovin es objeto de un análisis detallado e interesantísimo. Nabokov sabe señalar de qué manera la presentación que hace Tolstoi de los pensamientos de Ana en su recorrido de Moscú el día de su muerte se anticipa a la técnica del *fluir* de la conciencia en James Joyce. Y sabe apreciar también lo singular, como cuando señala que los dos oficiales del regimiento de Vronski representan el primer retrato de homosexuales en la literatura moderna<sup>[4]</sup>.

Es incansable en la demostración de cómo Chéjov hace que lo corriente adquiera un valor supremo para el lector. Aun criticando la banalidad de que las biografías de los personajes de Turguéniev interrumpen la narración y la noticia de lo que le sucede a cada uno después de que la historia en sí haya terminado, Nabokov sabe valorar la delicadeza de esas descripciones de Turguéniev que son como

camafeos y de su estilo modulado y sinuoso, que compara a «una lagartija drogada por el sol sobre una tapia». Aunque la marca del sentimentalismo de Dostoyevski le ofenda, como en su indignada descripción de Raskolnikov y la prostituta inclinados sobre la Biblia en *Crimen y castigo*, juzga con estima el humor desafortunado de ese autor; y su conclusión de que en *Los hermanos Karamázov* un escritor que pudo ser un gran dramaturgo se debate sin éxito con la forma novelística es una singularísima percepción.

La piedra de toque del gran profesor, como del crítico, está en poder elevarse hasta el nivel del autor cuando se trata de una obra maestra. Particularmente en las lecciones sobre Tolstoi, que son el núcleo de este volumen y sus páginas de lectura más subyugante, Nabokov alcanza de tanto en tanto a Tolstoi en cimas vertiginosas de la experiencia imaginativa. La descripción interpretativa con que va guiando al lector por la historia de *Ana Karénina* es en sí misma una obra de arte.

Tal vez lo más valioso que aportaba Nabokov a sus alumnos fuera no meramente su énfasis en la experiencia compartida, sino en la experiencia *informada* compartida. Por ser él mismo creador, podía enfrentarse a los autores tratados sobre su mismo terreno, y vivificar sus historias y sus personajes a través de su propio conocimiento de lo que es el arte de escribir. Con el acento siempre puesto en la lectura inteligente, veía que no hay mejor llave para develar el secreto de cómo funciona una obra maestra que el dominio de los detalles por parte del lector. Sus notas de comentario a *Ana Karénina* son un tesoro de información que enriquece para el lector la conciencia de la vida interior de la novela. Esta apreciación del detalle, científica y artística a la vez, que es característica del propio Nabokov como escritor, constituye en último término la médula de su método docente. Él resumió su sentir con estas palabras: «En mis tiempos académicos yo trataba de proporcionar a mis alumnos de literatura información exacta sobre los detalles,

sobre las combinaciones de detalles que dan esa chispa sensual sin la cual un libro está muerto<sup>[5]</sup>. En este aspecto las ideas generales no tienen importancia. Cualquier zote puede asimilar lo esencial de la actitud de Tolstoi hacia el adulterio, pero para disfrutar del arte de Tolstoi el buen lector tiene que sentir el deseo de visualizar, por ejemplo, la disposición del coche del tren nocturno Moscú-Petersburgo como era hace cien años.» Y seguía diciendo: «Para esto los diagramas son de gran utilidad.»<sup>[6]</sup> Tenemos así el diagrama que trazaba en la pizarra con los viajes cruzados de Bazárov y Arkadi en *Padres e hijos*, y su dibujo del plano del coche nocturno en que Ana viaja de Moscú a Petersburgo, en el mismo tren que Vronski. El traje que Kitty habría vestido para patinar está reproducido de una ilustración de modas de la época. Tenemos disertaciones sobre cómo se jugaba al tenis, qué tomaban los rusos de desayuno, almuerzo y cena y a qué horas. Este respeto de científico hacia el dato, unido al conocimiento de escritor de los intrincados senderos de pasión que informan una gran obra de imaginación, es esencialmente nabokoviano, y constituye una de las particulares virtudes de estas lecciones.

Ése es el método pedagógico, pero el resultado es una cálida sensación de experiencia compartida entre Nabokov y el oyente lector. Se reacciona con gozo a su comunicación de la comprensión por medio del sentimiento, un don concedido en particular a los críticos que son además grandes artistas literarios. Que la magia que él descubría tan agudamente en la literatura debía orientarse al placer lo sabemos por estas lecciones y por la anécdota de que en septiembre de 1953, en la primera clase de Literatura 311 en Cornell, Vladimir Nabokov pidió a los alumnos que explicaran por escrito por qué se habían matriculado en aquel curso. Y en la clase siguiente comentó con aprobación que uno de los alumnos había respondido: «Porque me gustan las historias.»

## Criterio editorial

Ni sería posible ni es necesario disimular que los textos de estos ensayos representan las notas escritas por Vladimir Nabokov para sus lecciones en clase, y que no se pueden considerar un producto literario acabado, como el que el autor ofreció al revisar sus lecciones sobre Gógol para publicarlas en forma de libro. (El ensayo sobre Gógol que aquí se publica es un extracto de *Nikolai Gógol* [Nueva York, New Directions, 1944].) Las lecciones existen en muy diversos estados de preparación y pulimento, e incluso de estructura más o menos completa. Casi todas están escritas de su propia mano, con sólo algunas secciones (generalmente las introducciones biográficas) escritas a máquina por su esposa Vera para facilitar la lectura en clase. El grado de preparación varía desde las anotaciones rápidas y manuscritas para la lección sobre Gorki hasta un volumen considerable de material mecanografiado sobre Tolstoi, que parece haber sido proyectado como extensa introducción general a las lecciones sobre *Ana Karénina* reescritas en forma de libro de texto. (Los apéndices al ensayo sobre *Ana Karénina* se componen de material preparado para la edición de Nabokov.) Los textos mecanografiados suelen estar posteriormente modificados por Nabokov, que añadía nuevos comentarios a mano o cambiaba las frases en busca de una expresión más acertada. Por lo tanto las páginas mecanografiadas suelen dar una lectura un poco más fluida que las manuscritas. En unos cuantos casos las páginas hológrafas parecen ser copias en limpio, pero normalmente presentan todos los indicios de la composición directa, y a menudo están muy corregidas tanto durante la propia escritura como en la revisión.

Algunas secciones sueltas de las carpetas de clase representan claramente simples anotaciones de fondo hechas

en los primeros estadios de la preparación y no utilizadas después en las propias lecciones, o incorporadas a éstas tras una revisión sustancial. Otras secciones independientes son más ambiguas, y no siempre se puede dilucidar si reflejan estadios de ampliación a lo largo de exposiciones reiteradas en distintos años y lugares a partir de la serie básica de Wellesley (que al parecer no fue muy modificada, salvo en lo tocante a Tolstoi, al ser dictada más tarde en Cornell) o anotaciones destinadas a una posible incorporación en el curso de una revisión futura. Siempre que ha sido posible, todo ese material que no corresponde manifiestamente a anotaciones de fondo y preparatorias ha sido rescatado e inserto en la trama de la disertación en los lugares apropiados.

El problema de hacer una edición legible de estos manuscritos tiene dos aspectos principales: el estructural y el estilístico. Estructuralmente, el orden básico de la exposición, o la organización de las lecciones sobre cada uno de los autores, no suele ofrecer dudas, pero sí surgen problemas, sobre todo en las lecciones sobre Tolstoi, que se componen de una serie de secciones discretas. Hay datos contradictorios a la hora de determinar, por ejemplo, si Nabokov pretendía acabar la historia de Ana antes de embarcarse en la narración sobre Liovin con la que se proponía concluir, o si la línea argumental de Ana y Vronski había de abrir y cerrar la serie, como aquí se presenta. Tampoco está del todo claro si *Apuntes del subsuelo* (es decir, *Memorias de una ratonera*) debía poner punto final a la serie de lecciones sobre Dostoyevski o seguir a *Crimen y castigo*. Así, incluso en un ensayo como el de *Ana Karénina*, en el que se pueden encontrar al menos algunos preparativos preliminares con vistas a la publicación, hay dudas legítimas sobre la organización propuesta. El problema se intensifica en la lección sobre *La muerte de Iván Ilich*, que existe sólo en forma de escasas notas fragmentarias. Entre estos dos extremos se sitúa una serie como la de Chéjov, que sólo está

organizada en parte. La sección dedicada a *La dama del perrito* está plenamente trabajada, pero de *En el barranco* sólo hay notas rápidas con instrucciones para leer determinadas páginas de la historia. El texto manuscrito relativo a *La gaviota* fue descubierto aparte de lo demás, pero da la impresión de pertenecer a la serie. Es un tanto elemental en la forma, pero parece haber recibido la aprobación de Nabokov, porque el comienzo está mecanografiado y luego una nota en ruso se refiere a la continuación en el resto del manuscrito.

En algunas lecciones se ha hecho necesario un poco de reordenamiento, en casos en que la sucesión era dudosa. En unas cuantas carpetas había hojas sueltas con comentarios de Nabokov —a veces breves ensayos independientes, otras sólo anotaciones o tentativas— que al preparar la edición se han integrado en el discurso, mirando a conservar lo más posible de las reflexiones del autor sobre los escritores, sus obras y el arte de la literatura en general.

En el sistema pedagógico de Nabokov, la cita directa tenía un papel destacado, como manera de transmitir a sus alumnos sus ideas sobre el buen arte literario. Al preparar esta edición de lectura a partir de las lecciones, hemos seguido el método de Nabokov con muy pocos recortes, salvo en el caso de las citas más largas, porque la cita sirve para refrescar la memoria del lector, o para introducirle de nuevas en un libro, bajo la experta guía de Nabokov. Por lo tanto, suelen darse las citas a continuación de las instrucciones específicas de Nabokov para leer determinados pasajes (que normalmente estaban también marcados en el ejemplar que usaba en clase), de modo que el lector pueda participar en la charla como si asistiera a ella en calidad de oyente. En ocasiones en que parecía útil, el editor ha añadido citas para ilustrar el análisis o la descripción de Nabokov, sobre todo allí donde no disponíamos de los ejemplares anotados, y no había más indicaciones de pasajes citados que las contenidas en el guión mismo de la lección.

De los ejemplares usados en clase, sólo se han conservado el de *Ana Karénina* y el de ciertas obras de Chéjov. Ahí aparecen marcadas las citas, y hay también anotaciones acerca del contexto; la mayoría de estos comentarios se encuentran también en los guiones de las clases, pero otras notas son recordatorios de cosas que Nabokov quería señalar verbalmente a propósito del estilo o del contenido de los pasajes seleccionados, mediante cita o alusión verbal. Siempre que ha sido posible, esos comentarios de los ejemplares anotados se han integrado en la trama de las lecciones, en los lugares más oportunos. Nabokov tenía muy mala opinión de las traducciones del ruso de Constance Garnett. De ahí que los pasajes marcados para citar directamente en su ejemplar de clase de *Ana Karénina* estén llenos de correcciones de errores de traducción, o versiones propias de lo que decía el autor. Las citas que damos en este volumen recogen, naturalmente, las alteraciones introducidas por Nabokov en su lectura de la traducción de partida, pero en general se han omitido sus acerbas alusiones a la ineptitud de la traductora, dirigidas contra los deslices más graves de Constance Garnett. Las lecciones sobre Tolstoi, quizá por haber sido reelaboradas en parte con destino a un libro proyectado, tienen la singularidad de presentar muchas de las citas escritas íntegramente dentro del texto, en lugar de la habitual referencia de los pasajes que Nabokov debía leer directamente de su ejemplar de clase. (Este ejemplar de clase difiere del de *Madame Bovary*, abundantemente anotado todo él, en que en *Ana Karénina*, pasada la primera parte, sólo se han revisado pasajes escogidos.) La reproducción de las citas plantea ciertos problemas, porque los cambios hechos sobre el texto de Garnett en estos guiones escritos no siempre coinciden con las alteraciones anotadas en el propio ejemplar, y estos pasajes con frecuencia aparecen abreviados. Existe también una sección aparte, presumiblemente destinada a la publicación pero que aquí no hemos recogido, de correcciones