

RBA

# Vladimir Nabokov

Curso sobre el Quijote



En el curso 1951-1952, cuatro años antes de publicar *Lolita*, Vladimir Nabokov dictó en la Universidad de Harvard seis lecciones sobre el *Quijote*. Aquellas clases, en las que el escritor pretendía demostrar que se trataba «del libro más amargo y bárbaro de todos los tiempos», fueron publicadas póstumamente, en 1983, por Fredson Browsers con el título *Lectures on Don Quixote*.

Ante los seiscientos estudiantes que siguieron aquellas conferencias, intentó desmitificar el libro y hacerles evidentes, con idéntico ahínco, sus defectos y sus aciertos a lo largo de los diversos temas en los que centró las sesiones: las victorias y las derrotas, Dulcinea y la muerte, el engaño y la crueldad, el hidalgo y el escudero. A pesar de sus controvertidas opiniones sobre el autor y su personaje, Nabokov reconoció sin ambages la pervivencia del *Quijote* en la gran narrativa posterior, desde Dickens hasta Tolstoi.

## PRÓLOGO

Cuando Vladimir Nabokov llegó a Estados Unidos en 1940 para iniciar una vida nueva en ese país, llevaba consigo, según él mismo ha contado<sup>[1]</sup>, cierto número de lecciones preparadas para la carrera docente que se abría ante él. Estas lecciones sobre el *Quijote* de Cervantes, sin embargo, las escribió durante un período de excedencia de su puesto fijo en la Universidad de Cornell, que se le concedió para que pudiera aceptar un nombramiento de profesor visitante en la Universidad de Harvard durante el semestre de primavera del año académico 1951-1952.

Entre los cursos de Educación General instituidos en Harvard unos cinco años atrás estaba el de Humanidades 1 y 2, y las clases del primer semestre, dedicados a la épica, las impartía el helenista John H. Finley, Jr., mientras las del segundo, dedicadas a la novela, corrían a cargo de Harry Levin. Ambos habían ejercido una influencia importante en la creación del programa de Educación General, del cual el curso de Humanidades 1 y 2 era parte relevante. De vez en cuando, el profesor Levin tenía que cumplir compromisos con otros departamentos, dejando un sustituto en Humanidades 2: I. A. Richards, Thornton Wilder y Vladimir Nabokov desempeñaron ese papel. Conversando con Nabokov sobre las obras que debían estudiarse en clase, Levin recordaba haberle comentado que, en su opinión, el *Quijote* era el punto de partida lógico para hablar de la evolución de la novela. Hasta tal punto estaba de acuerdo Nabokov que

empezó a preparar una serie de lecciones sobre Cervantes ex profeso para el curso, a las que seguirían las lecciones que ya tenía escritas y dictaba en Cornell sobre Dickens, Gógol, Flaubert y Tolstoi. No tenemos noticia de que las lecciones sobre Cervantes las dictara también en Cornell después de su regreso<sup>[2]</sup>.

Nabokov puso especial esmero en la preparación de sus tareas en Harvard y en las nuevas lecciones sobre Cervantes. Al parecer, lo primero que hizo fue realizar por escrito un resumen extenso de toda la obra, capítulo por capítulo. Dado que en su método didáctico se recurría a menudo a la cita del autor estudiado, ese resumen se componía en parte de narración hecha con sus propias palabras y en parte de citas reproducidas o señaladas, lo uno y lo otro salpicado de comentarios personales sobre la acción, el diálogo, los personajes y los temas. El texto que utilizó fue la traducción del *Quijote* de Samuel Putnam, publicada por Viking Press en 1949 y reimpresa después por Random House en la Modern Library. Casi todas las referencias a páginas contenidas en los manuscritos de Nabokov lo eran a esta edición (que no hay que confundir con la abreviada de la serie Viking Portable, que desaconsejó particularmente a sus alumnos). También, sin embargo, daba como aceptable el *Quijote* en rústica traducido por J. M. Cohen para Penguin Books en Inglaterra (1950).

El ejemplar de la traducción de Putnam que usó Nabokov para preparar sus notas y lecciones no se ha conservado, pero la familia Nabokov guarda el *paperback* Penguin. Este ejemplar muestra líneas a lápiz en el margen de numerosos pasajes, pero, desafortunadamente, sólo un par de anotaciones, tales como el interrogante «¿Victoria o derrota?» en el capítulo 9 de la primera parte, o «Comienza el tema ducal» en el capítulo 30 de la segunda parte. No está claro si era éste el ejemplar que utilizó en clase (el hecho de estar las citas de sus lecciones referidas a la paginación del Putnam podría haber creado dificultades); pero la cues-

ción tiene escasa importancia, porque la ausencia casi total de anotaciones lo hace inútil para nuestros propósitos.

La sección de Narración y Comentario, que en el presente volumen sigue a las seis lecciones propiamente dichas, reproduce el resumen original que hizo Nabokov de la novela, escrito primero a mano y después a máquina, de forma que permitiera extraer de él lo que hiciera falta. Sólo después de haberse familiarizado a fondo con la novela elaborando esta Narración y Comentario acometió Nabokov la preparación activa de las propias lecciones. Aquí los manuscritos parecen indicar que su idea inicial fue redactar un texto seguido que analizara la estructura del *Quijote* tomando como base el tema general de las victorias y las derrotas. La misma evidencia confirma que escribió una versión preliminar y bastante extensa de las lecciones.

Para realizar ese estudio abstraigo numerosas páginas de la parte original de Narración y Comentario mecanografiada, alterando además en gran medida su orden cronológico para acoplarlas al nuevo tema central. Páginas manuscritas de ampliación y comentario más detallado servían de enlace de esos textos mecanografiados recompuestos con el análisis temático de Victorias y Derrotas. Sólo más tarde, ya terminado este borrador, se perfilaron en su imaginación los núcleos temáticos más variados de estas seis lecciones, como concepto estructural superior tanto a la relación cronológica de sus primeras anotaciones como a la simple oposición de Victorias y Derrotas, en cuanto armazón del discurso.

Para llegar, pues, a la forma definitiva de estas seis lecciones, que son las que dictó y las que ahora se conservan en sus seis carpetas, Nabokov procedió a una nueva reescritura, añadiendo a las páginas otras nuevas extraídas, según hiciera falta el material, del borrador de Victorias y Derrotas, y otras de las anotaciones originales para la Narración y Comentario. En las páginas mecanografiadas tachó el material que no habría de emplear y las insertó así en el

texto definitivo, escrito a mano. El sexto capítulo, «Victorias y Derrotas», fue totalmente reescrito con arreglo a una nueva fórmula. Sólo cuarenta y tantas páginas, como una quinta parte de las notas originales de Narración y Comentario, quedaron apartadas en una carpeta, sin ser utilizadas ni en el borrador ni en las lecciones definitivas. La reconstrucción de la parte original de Narración y Comentario para este volumen se ha hecho recuperando sus páginas mecanografiadas (identificables por la paginación) del borrador desechado de Victorias y Derrotas, y las partes escritas a mano de ese mismo borrador se han añadido a las lecciones cuando era pertinente, o se han insertado en la parte de Narración y Comentario. También se ha recuperado el material mecanografiado tachado por Nabokov después de insertar lo que necesitaba de esas páginas en el texto de las seis lecciones finales. Las páginas dispersas de Narración y Comentario recompuestas, y añadidas a las cuarenta y tantas del original que habían quedado apartadas, forman ahora la sección correspondiente, a falta sólo de unas pocas páginas.

La reconstrucción de esta sección en su forma original dio como resultado cierta dosis de repetición, tanto de comentarios como de citas ya extraídas para su uso en las seis lecciones: todo ese material se ha eliminado, de modo que la reaparición de los mismos pasajes en la parte de Narración y Comentario sea únicamente una expansión o complemento del discurso desarrollado en las lecciones. Esa necesaria poda del material ha obligado al editor a insertar en algunos puntos pasajes de transición para enlazar entre sí citas que para Nabokov no eran sino anotaciones sugerentes con vistas a un posible desarrollo; además de esto, se han prolongado algunas citas por su interés intrínseco y se han añadido algunas más procurando el placer del lector. En sustitución de las pocas hojas que se habían perdido, se ha insertado un pequeño número de sinopsis argumentales, a fin de respetar la continuidad.

Los manuscritos conservados son las seis carpetas originales de Nabokov, cada una con una lección, y en algunos casos hojas sueltas de anotaciones que hay que interpretar como una acumulación previa de material de fondo. (De estas anotaciones se ha incorporado el mayor número posible al texto de las lecciones). La extensión de las lecciones varía apreciablemente, en parte según los cortes optativos que Nabokov hiciera del texto, señalados con corchetes amenazadores (porque el escritor era meticuloso en cuanto a la duración de sus lecciones). Pero también, dado que la exposición de todas las lecciones debía llevar el mismo tiempo, el que el número de hojas sea muy variable depende en parte del uso limitado que pudiera hacer (tal vez sólo unas cuantas frases de una página) del anterior material escrito que integró en la forma definitiva del discurso. Las lecciones definitivas están todas escritas a mano por el propio Nabokov, salvo esas hojas mecanografiadas que intercaló del borrador anterior del esquema Victorias y Derrotas. Muchas hojas de ese borrador procedían, evidentemente, de la versión mecanografiada de los resúmenes redactados como parte de su primer estudio sistemático de la novela. La primera lección se compone de una veintena de páginas; la segunda, de treinta y cinco; la tercera llega a abarcar setenta y una; la cuarta se reduce a veintinueve; la quinta, a treinta y una, y la versión definitiva de la sexta, que comprende una conclusión, a unas cincuenta. Además de esas carpetas, que representan básicamente las lecciones en la forma en que fueron impartidas, el material archivado comprende unas ciento setenta y cinco páginas de sinopsis desechadas, páginas sueltas y una carpeta con quince páginas de notas apenas elaboradas sobre el *Quijote* espúreo de Avellaneda.

El problema de edición ha consistido en tratar de presentar lo más posible de las ideas de Nabokov sobre el *Quijote*, con su comentario, en una escala mayor que la impuesta por los límites arbitrarios de las seis lecciones en

clase a las que se veía obligado. Dentro de las propias lecciones, Nabokov tachaba el material desechado hasta hacerlo ilegible, pero también tenía la costumbre de encerrar entre corchetes otras partes que podía leer o no según cómo anduviese de tiempo, anotando muchas veces al margen el paso de los minutos. En otros casos, al utilizar páginas de la primera redacción de Narración y Comentario, trazaba una línea diagonal sobre el material que no podía aprovechar por limitaciones de tiempo, o porque no fuese pertinente para lo que en ese momento estaba explicando. El responsable de esta edición ha restaurado sistemáticamente los textos entre corchetes, porque formaban parte de la redacción original; suelen ser pertinentes y podrían perfectamente haber sido leídos si el tiempo lo hubiera permitido. Otros materiales suprimidos de las hojas mecanografiadas intercaladas se han incluido en su contexto, sobre todo allí donde una cita del *Quijote* podía ser útil; pero la mayor parte de ese material desechado se ha reintegrado a la sección de Narración y Comentario a la que en un principio pertenecía.

Nabokov solía poner por escrito las citas que pretendía leer, pero en ocasiones se limitó a anotar el número de la página correspondiente en la traducción de Putnam. En este caso no sabemos si, teniendo tiempo, abría el libro y leía en voz alta, o si simplemente señalaba a sus alumnos el pasaje para que lo leyeran por su cuenta. (Todas esas citas se dan completas en este volumen). En torno a esto hemos actuado con cierta libertad, extendiendo cuando parecía oportuno un pasaje que Nabokov daba en forma más breve, y añadiendo las citas correspondientes, tanto en el texto como en las notas, para ilustrar mejor los comentarios de Nabokov<sup>[3]</sup>. En general, las lecciones conservan la estructura y el orden que les dio Nabokov en su redacción definitiva, con la salvedad de esas ampliaciones ya mencionadas, sobre todo las autorizadas por su aparición entre corchetes en el propio texto hológrafo. Sin embargo, el primer capí-



tulo, que aun en su forma presente dista mucho de ser sintético, estaba menos estructurado que los demás, y en él se han incluido, junto con el texto original, notas y comentarios de hojas dispersas entre las carpetas pero que no guardaban relación directa con el contenido de las mismas.

Dado que las lecciones en su forma final se centran en distintos temas, y por lo tanto no siguen el hilo argumental de la obra con arreglo a un orden cronológico fijo, la parte de la Narración y Comentario puede servir para dar una visión coherente de la novela tal y como la escribió Cervantes, entresacada de una serie de exposiciones y análisis de Nabokov que no hallaron cabida en las lecciones. Por consiguiente, esa sección es parte integrante del presente volumen, no sólo para la comprensión de la visión total que tenía Nabokov del *Quijote*<sup>[4]</sup> como obra de arte, sino también para el fin más modesto de recordarle al lector distanciado aquellos sucesos que Nabokov quizá sólo mencione de pasada en las lecciones. Confiamos en que esa narración resumida no desanime a nuevos lectores, estimulados por las lecciones, de buscar en la propia novela una nueva experiencia de contacto con la gran literatura del mundo.

FREDSON BOWERS

## INTRODUCCIÓN

### «Vida real» y ficción

Vamos a hacer todo lo posible por no caer en el fatídico error de buscar en las novelas la llamada «vida real». Vamos a no tratar de conciliar la ficción de los hechos con los hechos de la ficción. *El Quijote* es un cuento de hadas, como lo es *Casa desolada*, como lo es *Almas muertas*. *Madame Bovary* y *Ana Karénina* son cuentos de hadas excelso<sup>[5]</sup>. Pero sin estos cuentos de hadas el mundo no sería real. Una obra maestra de ficción es un mundo original, y en cuanto tal no es probable que coincida con el mundo del lector. Por otra parte, ¿qué es la tan cacareada «vida real», qué son los «hechos» ciertos? Nos entra la sospecha cuando vemos a los biólogos acecharse unos a otros con sus genes cargados, o a los historiadores rodar trabados en combate sobre el polvo de los siglos. Se podrá discutir si el periódico y un conjunto de sentidos reducido a cinco son las principales fuentes de la llamada «vida real» del llamado hombre medio, pero una cosa sí es segura, afortunadamente, y es ésta: que el mismo hombre medio no es sino un ente de ficción, un tejido de estadísticas.

(Ver Figura<sup>[1]</sup>) y (Ver Figura<sup>[2]</sup>)

La idea de «vida real», pues, se basa en un sistema de generalidades, y si los llamados «hechos» de la llamada «vida real» enlazan con la obra de ficción es únicamente en

cuanto generalidades. Por lo tanto, cuanto menos general sea una obra de ficción menos reconocible será en términos de «vida real». O viceversa, cuantos más detalles vividos y nuevos haya en una obra de ficción, más se apartará ésta de la llamada «vida real», dado que la «vida real» es el epíteto generalizado, la emoción media, la multitud de los anuncios, el mundo del sentido común. Me estoy metiendo directamente y de cabeza en aguas un tanto heladas, cosa que es inevitable si se quiere romper el hielo. De nada vale, pues, buscar en esos libros una representación material y pormenorizada de la llamada «vida real». Por otra parte, existe alguna correspondencia entre ciertas generalidades de la ficción y ciertas generalidades de la vida. Pensemos en el dolor físico o mental, por ejemplo, o en los sueños, o en la locura, o en cosas como la bondad, la misericordia, la justicia: pensemos en estos elementos generales de la vida humana, y estaremos de acuerdo en que sería provechoso estudiar de qué manera los maestros de la narrativa los transmutan en arte.

### *El «¿Dónde?» del Quijote*

No nos engañemos. Cervantes no es un topógrafo. El bamboleante telón de fondo del *Quijote* es de ficción, y de una ficción, además, bastante deficiente. Con esas ventas absurdas llenas de personajes trasnochados de los libros de cuentos italianos y esos montes absurdos infestados de poetastros dolientes de amor y disfrazados de pastores de la Arcadia, el cuadro que Cervantes pinta del país viene a ser tan representativo y típico de la España del siglo XVII como Santa Claus es representativo y típico del Polo Norte en el siglo XX. No sólo eso, sino que Cervantes parece tener un conocimiento de España tan escaso como el que tenía Gógol de la Rusia central.

Aun así, no deja de ser España; y aquí es donde las generalidades de la «vida real» (en este caso de la geografía)

se pueden aplicar a las generalidades de una obra de ficción. En líneas generales, las aventuras de don Quijote, en la primera parte, se desarrollan en la zona de Argamasilla y El Toboso en la Mancha, en la reseca llanura castellana, y por el sur en las estribaciones de Sierra Morena. Los invito a localizar esos lugares en el mapa que les he dibujado. España, como verán, se extiende en latitud de cuarenta y tres a treinta y seis grados, de Massachusetts a Carolina del Norte, y la acción principal del libro tiene lugar en una región que correspondería a Virginia. Encontrarán ustedes la ciudad universitaria de Salamanca al oeste, cerca de la frontera con Portugal; y admirarán Madrid y Toledo en el centro de España. En la segunda parte del libro hay una orientación general de las andanzas hacia el norte, hacia Zaragoza, en Aragón; pero después, por razones que más adelante comentaremos, el autor cambia de opinión y manda a su héroe a Barcelona, en la costa oriental.

Ahora bien, si examinamos las correrías de don Quijote con criterios topográficos nos encontramos con un lío tremendo. Les ahorro los detalles; bastará decir que a cada paso de esas aventuras hay un cúmulo de inexactitudes monstruosas<sup>[6]</sup>. El autor huye de las descripciones que, por descender a lo concreto, pudieran ser verificadas. Es absolutamente imposible seguir esas andanzas por cuatro o seis provincias del centro de España, en el curso de las cuales, hasta llegar a Barcelona en el noreste, no se pasa por una sola ciudad conocida ni se cruza un solo río. La ignorancia de Cervantes en materia de lugares es enorme y total, incluso en lo que respecta a la villa manchega de Argamasilla, que en opinión de algunos sería más o menos el punto de partida<sup>[7]</sup>.

(Ver Figura<sup>[3]</sup>)

*El «¿Cuándo?» del libro*

Hasta aquí en cuanto al espacio. Veamos el tiempo. Vamos a retroceder rápidamente desde 1667, el año de publicación del *Paraíso perdido* de Milton<sup>[8]</sup>, a un infierno abrasado por el sol en las dos primeras décadas del siglo XVII.

Odiseo, hecho una llamarada de bronce, abalanzándose desde el umbral sobre los pretendientes; Dante estremecido al lado de Virgilio mientras pecador y serpiente se hacen uno; Satán bombardeando a los ángeles: esas cosas y otras existen dentro de una forma o fase del arte que llamamos épica. Las grandes literaturas del pasado parecen haber nacido en la periferia de Europa, en los márgenes del mundo conocido. Para nosotros esos puntos al sureste, al sur y al noroeste son, respectivamente, Grecia, Italia e Inglaterra. Un cuarto punto es este que tenemos ahora al suroeste, España.

Lo que ahora vamos a ver es cómo la forma épica evoluciona, se desprende de su piel métrica y le salen pezuñas en los pies, cómo se transforma de pronto en un cruce fecundo entre el monstruo alado de la epopeya y la prosa especializada de la narración de entretenimiento, un mamífero más o menos domesticado, si se me permite completar pobremente la metáfora. El resultado es un híbrido fecundo, una nueva especie, la novela europea.

De modo que el lugar es España y la fecha entre 1605 y 1615, una década muy cómoda y fácil de conservar en el bolsillo. Florece la literatura española, y Lope de Vega escribe quinientas comedias que hoy día están muertas, como las pocas que escribiera su contemporáneo Miguel de Cervantes Saavedra. Nuestro hombre sale de su rincón de la manera más discreta. Yo sólo puedo echar una mirada de reojo a su vida, que ustedes, sin embargo, encontrarán fácilmente en diversas introducciones a su obra. Aquí lo que nos interesa son los libros, no las personas. Lo de la mano tullida de Cervantes no lo sabrán ustedes por mí.

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616); William Shakespeare (1564-1616). El Imperio español se hallaba en la cima de su poderío y de su fama cuando nació Cervantes. Sus peores males y su mejor literatura comenzaron a finales del siglo. Madrid, en tiempos del aprendizaje literario de Cervantes, en los años siguientes a 1583, era un hervidero de versificadores menesterosos y fabricantes de prosa castellana más o menos pulida. Estaba, como ya he dicho, Lope de Vega, que como dramaturgo eclipsaba totalmente a Cervantes y era capaz de escribir una comedia en veinticuatro horas, con todos los chistes y las muertes que hicieran falta. Estaba el propio Cervantes, un fracasado como soldado, como poeta, como dramaturgo, como funcionario (le pagaban sesenta centavos al día por requisar trigo con destino a la desdichada Armada Invencible), y que, en 1605, publica la primera parte del *Quijote*.

Vale la pena, quizá, que echemos una rápida ojeada al mundo de las letras entre 1605 y 1615, los años de publicación de las dos partes del *Quijote*. Una cosa atrae mucho la atención de este observador: esa manía casi patológica de hacer sonetos que se da en toda Europa, en Italia, España, Inglaterra, Polonia, Francia; ese frenesí extraño, aunque no del todo despreciable, por aprisionar una emoción, una imagen o una idea en una celda de catorce versos, tras los áureos barrotes de cinco o siete rimas, cinco en los países latinos, siete en Inglaterra.

Miremos hacia Inglaterra. En el tremendo ocaso del período isabelino, se estrenaban o se habían estrenado poco antes las incomparables tragedias de Shakespeare, el gran desfile de *Hamlet* (1601), *Otelo* (1604), *Macbeth* (1605). (Es muy posible que, mientras Cervantes inventaba a su loco caballero, Shakespeare estuviera inventando a su rey loco). Y a la sombra del roble de Shakespeare crecían Ben Jonson, Fletcher y muchos otros dramaturgos, un espeso sotobosque de talentos. Los sonetos de Shakespeare, la cumbre más alta de ese tipo de cosa, se publicaron en 1609, y

ese influyente monumento de la prosa que es la versión de la Biblia del rey Jacobo salió en 1611. Milton nació en 1608, entre las fechas de la primera y la segunda parte del *Quijote*. En la colonia inglesa de Virginia, el capitán John Smith daba a la luz su *Revelación cierta* en 1608, y su *Mapa de Virginia* en 1612. Fue el primer escritor de la frontera que tuvo este país.

Para Francia esta década significó una breve depresión entre dos épocas grandes, inmediatamente siguiente a la era admirable y vistosa del poeta Ronsard y el ensayista Montaigne. La poesía moría de muerte decorosa a manos de pálidos perfeccionistas, rimadores perfectos pero visionarios impotentes, como el famoso e influyente Malherbe. Estaban de moda novelas sentimentales tan malas como la *Astrea* de Honoré d'Urfé. El siguiente poeta verdaderamente grande, La Fontaine, aún no había nacido, ni habían hecho aparición los dramaturgos Racine y Molière<sup>[9]</sup>.

En Italia, en medio de una era de opresión y tiranía que había comenzado a mediados del siglo XVI, en la que todo pensamiento era sospechoso y toda expresión del pensamiento era reprimida, la década que estamos comentando es un período de poesía altisonante, sin otra cosa digna de mención que las metáforas extravagantes y los conceptos rebuscados de Giovanni Marini y sus seguidores. El poeta Torquato Tasso había acabado diez años antes el trágico desastre que fue su vida; y Giordano Bruno, gran pensador independiente, moría en la hoguera (1600).

En cuanto a Alemania, no hay grandes escritores en la década que estamos viendo, y que corresponde al umbral del llamado Renacimiento alemán (1600-1740). La literatura francesa ejercía una influencia poderosa sobre varios poetas menores, y había numerosas sociedades literarias a imagen de las italianas.

En Rusia, entre los fogosos panfletos de Iván el Terrible (finales del siglo XVI) y el nacimiento del más grande de los