

# NOTAS SOBRE LA ESCRITURA DE NABOKOV A LA LUZ DE SU AUTOBIOGRAFÍA Y DE LAS REFLEXIONES SOBRE LA LENGUA DE SAUSSURE, RUSSELL Y WITTGENSTEIN

Catalina Montes  
Universidad de Salamanca

## I

En *Modernism, Antimodernism and Postmodernism* David Lodge traza los orígenes históricos del postmodernismo en el movimiento Dada, que se inició en Zurich en 1916, aunque tuviera antecedentes literarios en Cervantes y Stern<sup>1</sup>.

Entre el movimiento Dada y la floración del postmodernismo de los años 60 escritores geniales la hicieron posible con sus grandes innovaciones; entre ellos Vladimir Nabokov, a quien McCaffery, en *Postmodern Fiction*, considera, con Beckett y Borges, uno de los tres que más influyeron en los escritores postmodernistas, y en *Metafictional Muse* llama el mejor escritor de metaficción de todos los tiempos<sup>2</sup>. Alfred Appel ha señalado con acierto la dificultad de encasillar a Nabokov —«the first and only classic of Amerussian literature makes it more difficult than ever for academic pigeonholers and census-takers to ‘place’ him»<sup>3</sup>—, pero ciertamente su escritura paródica y antiheroica cumple los requisitos que Lodge atribuye a la postmodernista —«combining in one work the apparently factual

<sup>1</sup> Véase David Lodge, *Modernism, Antimodernism and Postmodernism* (Birmingham, University of Birmingham Press, 1977), págs. 9, 12.

<sup>2</sup> Véase Larry McCaffery, «Introduction», *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide* (New York, Greenwood, 1986) pág. XVI, y *The Metafictional Muse* (Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 1982), pág. 21.

<sup>3</sup> Alfred Appel, Jr., «Nabokov. A Portrait», en J. E. Rivers & Charles Nicol (eds.), *Nabokov Fifth Arc. Nabokov and Others on his Life's Work* (Austin, University of Texas, Press, 1982), pág. 4. No solamente es difícil etiquetarle; el crítico o el mero lector tienen serios problemas si quieren interpretarle. Andrew Field concluye su libro *Nabokov. His Life in Art* (New York, Hodder & Stoughton, 1967), con la siguiente cita, tomada de un artículo sobre este autor: «To approach Nabokov novels with anything less than complete humility is not only an act of arrogance but of foolishness» (pág. 383).

and the obviously fictional, introducing the author and the question of authorship into the text, and exposing conventions in the act of using them»<sup>4</sup>, y también los que McCaffery observa en la metaficción —«... the metafictionist focuses on literary forms, patterns, and conventions, and upon the language process itself»<sup>5</sup>.

Nabokov construye en su obra un mundo con esquemas propios —«For Nabokov and his characters, aesthetic patterns are not a way of escaping from the empirical world but rather a way of creating a self contained world», ha dicho Page Stegner, uno de sus mejores críticos<sup>6</sup>—, pero un mundo que quiere compartir con sus lectores, lúdicamente, en términos de ejercicios de ingenio, de charadas, de enigmas que hay que adivinar o de partida de ajedrez que hay que resolver, como hace explícito en una entrevista de Peter Duval en la *BBC* —«Why did I write any of my books after all? For the sake of the pleasure, for the difficulty... I like composing riddles. I have composed myself»<sup>7</sup>—, e implícito o al menos no tan explícito en su autobiografía, una de sus obras más cuidadosamente planeadas y revisadas, en sus diferentes partes y en la totalidad, el quinto de sus libros escritos en inglés<sup>8</sup> publicado en 1951 con el título de *Conclusive Evidence*<sup>9</sup> y seguidamente con el de *Speak, Memory*<sup>10</sup>, que sería el de la versión definitiva de 1967, revisada y vertida de la traducción al ruso con el nombre de *Drugie berega*, (Otras orillas), «a work not inferior to the best Nabokov has written», en palabras de Andrew Field<sup>11</sup>, y en mi propia opinión.

## II

En los tres últimos capítulos de *Speak, Memory* Vladimir Nabokov rememora los veinte años de exilio de su Rusia natal en diferentes países europeos, desde la huida de toda la familia desde Crimea en 1919 hasta la partida con su nueva familia, su esposa e hijo, desde Francia en 1940, camino de los Estados Unidos, donde iba a establecerse durante otros veinte años como profesor universitario y a establecer su fama como escritor en lengua inglesa —«a new and beloved world,

<sup>4</sup> David Lodge, *op. cit.*, pág. 12.

<sup>5</sup> Larry McCaffery, *The Metafictional Muse*, ed. cit., pág. 6.

<sup>6</sup> Page Stegner, *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov* (New York, Dial Press, 1966), nota a la pág. 3. Stegner es el editor de *The Portable Nabokov* (Penguin, 1971).

<sup>7</sup> «Vladimir Nabokov and his Life and Work: A *BBC* Television Interview with Peter Duval Smith», *The Listener*, 68 (Nov. 22, 1962), 857.

<sup>8</sup> Una de las secciones del libro, el capítulo quinto, fue escrita en francés y publicada como «Mademoiselle O» (*Mesures*, II (1936), y es una pequeña obra maestra. Nabokov mismo en su «Forword» a la edición de 1967 de detalles editoriales de la publicación por separado de cada una de las secciones y de su orden de escritura.

<sup>9</sup> (New York, Harper, 1951).

<sup>10</sup> (London, Gollancz, 1951).

<sup>11</sup> Andrew Field, Nabokov. *His Life in Art* (London, Hodder & Stoughton, 1967), p. 35.

where I have learned to feel at home»<sup>12</sup>—. No son los acontecimientos políticos que marcaron el destino de la familia el foco de atención de Nabokov, aunque aluda a ellos indirecta e irónicamente<sup>13</sup>, sino su nostalgia y la de los otros emigrados, su singularidad, su propia formación como escritor y su puesto como escritor ante los otros escritores rusos en exilio. Especialmente el capítulo central de esos tres, al décimo cuarto, el último que escribió y publicó en 1951, separadamente con el título de «Exiles» en *Partisan Review*, y en *Conclusive Evidence*.

En la tercera y última parte de ese capítulo décimo cuarto Nabokov recuerda su última noche en París antes de tomar en St. Nazaire el barco que le llevaría a América. Toda la sección es una metáfora de su creatividad, una clave de su escritura representada en el juego de ajedrez en el que era experto. Esa tercera sección empieza así:

«In the course of my twenty years of exile I devoted a prodigious amount of time to the composing of chess problems. A certain position is elaborated on the board, and the problem to be solved is how to mate Black in a given number of moves, generally two or three. It is a beautiful, complex and sterile art related to the ordinary form of the game only insofar as, say, the properties of a sphere are made use of both by a juggler, in weaving a new act and by a tennis player in winning a tournament. Most chess players, in fact, amateurs and masters alike, are only mildly interested in these highly specialized, fanciful, stylish riddles, and though appreciative of a catchy problem would be utterly baffled if asked to compose one<sup>14</sup>.

Que esos problemas de ajedrez y el tiempo invertido en su composición representan su elaborada escritura se fundamenta en el hecho de que esa primera parte de la tercera sección del capítulo sigue a la recapitulación de su obra en ruso —creación en prosa y traducción— y a la crítica de su propia obra como remate de la de otros exiliados y como final de la sección segunda. Esa crítica la hace en tercera persona, frente a la primera en la que recapitula su obra. El uso de la tercera persona le permite un distanciamiento irónico y le libera de falsas modestias, pero puede desorientar al lector, dado además que emplea el nombre de Sirin, con el que firmó sus obras en ruso para diferenciarse de su padre, que firmaba Vladimir Nabokov:

«But the author that interested me most was naturally Sirin. He belonged to my generation. Among the young writers produced in exile he was the loneliest and most arrogant one. Beginning with the appearance of his first novel in 1925<sup>15</sup>, and throughout the next fifteen years, until he vanished as strangely as he had come, his work kept provoking an acute and rather morbid interest on the part of critics... Everything in him was bound to offend Russian conventions and

<sup>12</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory* (London, Weidenfeld & Nicolson, 1967), pág. 277.

<sup>13</sup> Aparte de referencias a los acontecimientos políticos hace notar especialmente la ingenuidad de los intelectuales de izquierdas respecto a los resultados de la revolución rusa y la crueldad del régimen nazi representada en Dietrich, el estudiante alemán coleccionista en escenas de penas capitales.

<sup>14</sup> Vladimir Nabokov, *op. cit.*, pág. 288.

<sup>15</sup> Esa primera novela, *Mashenka*, se publicó realmente en 1926.

especially that Russian sense of decorum... Conversely, Sirin's admirers made much, perhaps too much, of his unusual style, brilliant precision, functional imagery and that sort of thing. Russian readers who had been raised on the sturdy straightforwardness of Russian realism and had called the bluff of decadent cheats, were impressed by the mirror-like angles or his clear weirdly misleading sentences and by the fact that real life of his books flowed on his figure of speech<sup>16</sup>.

Es posible que su identidad pasara inadvertida para los lectores de «Exile» y *Conclusive Evidence* en 1951, cuando no se habían publicado aún sus novelas más famosas ni las traducciones de sus novelas escritas en ruso, y era menos conocido. Quizás por eso se queja en el prefacio de la edición de 1967 de la falta de atención de los críticos en la primera versión: «Reviewers read the first version more carelessly than they will this new edition»<sup>17</sup>, aunque los ejemplos con que lo ilustra no se refieran a este pasaje. Pero es significativo que en la nueva edición suprimiera el último párrafo de la sección segunda en la que juzgaba una de sus historias cuyo protagonista es un jugador de ajedrez<sup>18</sup>, enlazando así con el tema de la sección tercera, a la que sin duda quiere dar un significado diferente, que realza además cambiando por «stylish» —«stylish riddles»— lo que en la primera versión había sido «elegant».

Y es indudable que es a la luz de su propio juicio de escritor de brillante precisión, de frases de contornos claros pero engañosos, como puede interpretarse la metáfora del ajedrez que sigue; su dominio de ese arte hermoso, complejo y estéril de componer problemas complicados que tienen tan poco que ver con la forma habitual del juego. Incluso la prodigiosa cantidad de tiempo que dice que dedicó a ese ejercicio en los veinte primeros años de exilio corresponde con su dedicación absoluta a su quehacer de escritor durante ese período «—the story of my college years in England is really the story of my trying to become a Russian writer»<sup>19</sup>—, y aun jugando al fútbol en Cambridge podía aislarse de sus compañeros y del juego, «composing verse in a tongue nobody understood about a remote country nobody knew»<sup>20</sup>. Hay una correspondencia entre esa abstracción de lugar y tiempo que le produce la poesía, la creación de un poema, y la que le origina la composición de una imaginaria partida de ajedrez: «Frequently, in the friendly middle of the day, on the fringe of some trivial occupation, in the

<sup>16</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., págs. 287-288.

<sup>17</sup> *Ibidem*, «Foreword», pág. 15.

<sup>18</sup> El párrafo suprimido dice así: «His best works are those in which he condemns his people to the solitary confinement of their souls. His first two novels are to my taste mediocre; among the other six or seven the most haunting are *Invitations to a Beheading*, which deals with the incarceration of a rebel in a picture-postcard fortress by the buffoons and the bullies of a communist state; and *Luzhin's Defense*, which is about a champion chess player who goes mad when chess combinations preclude the actual pattern of his existence». *Conclusive Evidence*, ed. cit., pág. 217.

<sup>19</sup> *Speak Memory*, ed. cit. pág. 261.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pág. 268. Nabokov escribió en verso antes que en prosa y compuso poemas toda la vida, generalmente en ruso. Publicó su primer poema en San Petesburgo en 1914, cuando tenía quince años y siguió publicando libros de poemas o poemas aislados hasta un total de más de 400.

idle wake of a passing thought, I would experience, without warning, a twinge of mental pleasure as the bud of a chese problem burst open in my brain, promising me a night of labor and felicity...»<sup>21</sup>.

En ciertos pasajes la comparación es explícita:

«But whatever I can say about this matter of problem composing, I do not seem to convey sufficiently the ecstatic core of the process and its points of connexion with various other, more overt and fruitful, operations of the creative mind, from the charting of dangerous seas to the writing of one of those incredible novels where the author in a fit of lucid madness, has set himself certain nightmare obstacles that he surmounts, with the zest of a deity building a live world from the most unlikely ingredients...»<sup>22</sup>

Y a veces la lengua que usa deja transparentar el otro término de la metáfora: los problemas de la creación literaria:

«It is one thing to conceive of the main play of a composition and another to construct it».

«It might be a glimpse of the actual configuration of men that would render at last, with humour and grace, a difficult theme which I had despaired of expressing before...»

«Themes in chess, it may be explained, are such device as forelying, withdrawing, pinning, unpinning and so forth but it is only when they are combined in a certain way that a problem is satisfying. Deceit, to the point of diabolism, and originality, verging upon the grotesque, were my notions of strategy; and although in matters of construction I tried to conform, wherever possible, to classical rules, such as economy of force unity, weeding out of loose ends, I was always ready to sacrifice purity of form to the exigencies of fantastic content, causing form to budge and burst like a sponge-bag containing a small furious devil»<sup>23</sup>.

### III

En su *Cours de linguistique générale* Ferdinand de Saussure compara en diferentes ocasiones la lengua con el juego de ajedrez, sus figuras y sus reglas, para ilustrar las características de la lengua, establecer sus valores y destacar su carácter de sistema:

«La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture...»

«La langue est un système qui ne connaît que son ordre propre. Une comparaison avec le jeu d'échecs le fera mieux sentir. Là, il est relativement facile de distinguer ce qui est externe de ce qui est interne: le fait qu'il a passé de Perse en Europe

<sup>21</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., págs. 286-287.

<sup>22</sup> *Ibidem*, págs. 290-291.

<sup>23</sup> *Ibidem*, págs. 290, 289, 289-290.

est d'ordre externe, interne, au contraire, tout ce qui concerne le système et les règles. Si je remplace des pièces de bois par des pièces d'ivoire, le changement est indifférent pour le système, mais si je diminue ou augmente le nombre de pièces, ce changement-là atteint profondément la «grammaire 'du jeu'...»<sup>24</sup>.

Y también para señalar la autonomía e interdependencia de lo sincrónico y lo diacrónico traza una analogía con el juego del ajedrez como «la más demostrativa de todas las comparaciones que se pueda imaginar»:

«Mais de toutes les comparaisons qu'on pourrait imaginer, la plus démonstrative est celle qu'on établirait entre le jeu de la langue et une partie d'échecs. De part et d'autre on est en présence d'un système de valeurs et on assiste à leurs modifications. Une partie d'échecs est comme un réalisation artificielle de ce que la langue nous présente sous une forme naturelle... D'abord un état du jeu correspond bien à un état de la langue. La valeur respective des pièces dépend de leurs position sur l'échiquier, de même que dans la langue chaque terme a sa valeur par son opposition avec tous les autres termes. En second lieu, le système n'est jamais que momentané; et varie d'une position à l'autre. Il est vrai que les valeurs dépendent aussi et surtout d'une convention immuable, la règle du jeu, qui existe avant le début de la partie et persiste après chaque coup. Cette règle admise une fois pour toutes existe aussi en matière de langue... En fin, pour passer d'un équilibre à l'autre... le déplacement d'une pièce suffit... Malgré cela le coup a un retentissement sur tout le système; il est impossible au joueur de prévoir exactement les limites de cet effet... Tel coup peut révolutionner l'ensemble de la partie et avoir des conséquences même pour les pièces momentanément hors de cause... il en est exactement de même pour la langue»<sup>25</sup>.

Nabokov no menciona a de Saussure, pero su uso de la bien conocida metáfora parece remitirnos a él. Por otra parte, y a pesar de que en *Speak, Memory* declara su desinterés por libros y bibliotecas en el tiempo de sus estudios universitarios —«Not once in my three years of Cambridge —repeat: not once— did I visit the University Library or even bother to locate it (I know its new place now) or find out if there existed a college library where books might be borrowed for reading in one's digs»<sup>26</sup>—, es difícil que en sus estudios de lengua en los que iba a graduarse con la máxima calificación en 1922 no conociera la nueva lingüística revolucionaria de Saussure, dada a conocer por sus alumnos en 1916; y más difícil que no hubiera leído su *Curso* en el año 51, en que publica por primera vez su autobiografía, en plena era del estructuralismo lingüístico nacido de Saussure. Hay demasiados paralelismos para que sea mera coincidencia.

La idea de Saussure de que el valor respectivo de las piezas depende de su posición en el tablero, lo mismo que en la lengua la oposición de un término con los otros términos, de que las reglas del juego existen antes de que empiece la partida, tienen, como hemos visto, un eco en Nabokov, y también la naturaleza com-

<sup>24</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique générale*, 1916 (Paris, Payot, 3ª ed., 1918), págs. 33, 43.

<sup>25</sup> *Ibidem*, págs. 125-126.

<sup>26</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 268.

pleja de los sistemas de lengua y ajedrez, cuya aprehensión constituye un reto de concentración para la mente humana —«ce système est un mécanisme complexe; l'on ne peut le saisir que par la réflexion», dice de Saussure, refiriéndose a la lengua<sup>27</sup>, y Nabokov recalca: «The strain on the mind is formidable... a system of stress and abysses»<sup>28</sup>. Y ambos comparten la creencia de la naturaleza objetiva —arbitraria— de todos los sistemas. Igualmente, Nabokov parece que ilustra la observación de Saussure de que son las reglas y no las piezas las que hacen el juego —«Prenons un cavalier: est-il à lui seul un élément du jeu? Assurément non, puisque dans sa matérialité pure, hors de sa case et des autres conditions du jeu il ne représente rien pour le joueur... (Cette pièce peut-on la remplacer par une autre équivalente? Certainement..., même une figure dépourvue de toute ressemblance avec celle-ci sera déclarée identique, pourvu qu'on lui attribue la même valeur<sup>29</sup>—; y Nabokov rememora, en otro pasaje de *Speak, Memory*, un cambio de figura en el tablero de ajedrez con el mismo valor: «I remember trying to concentrate, as we were zigzagging out of the bay, on a game of chess with my father —one of the knights had lost its head, and a poker chip replaced a missing rook»<sup>30</sup>. Y si para de Saussure la partida de ajedrez es una realización artificial de lo que la lengua nos presenta de forma natural, Nabokov puede identificar ambas actividades, puesto que la creación literaria es una realización artificial, artística, de la lengua y difiere así de su uso «natural», en la terminología de Saussure. «Natural» y «artificial» sirven además a Nabokov para expresar los dos modos de plantearse el ajedrez —dos modos de escritura—, y del mismo modo, el único fallo que observa de Saussure en su comparación de los sistemas de la lengua y el ajedrez, señalando que en éste se actúa conscientemente sobre el sistema y en la lengua no —«il n'y a qu'un point où la comparaison soit en défaut; le joueur d'échecs a l'intention d'opérer le déplacement et d'exercer une action sur le système; tandis que la langue ne prémédite rien; c'est spontanément et fortuitement que ses pièces à elle se déplacent —ou plutôt se modifient...»<sup>31</sup>— deja de ser diferencia en Nabokov, puesto que la creación literaria, como el ajedrez, requiere intencionalidad, y él especialmente es manipulador de sistemas narrativos.

Parece evidente pues la atención de Nabokov a la lingüística moderna, al proceso de la lengua y a la creación y funcionamiento de los sistemas simbólicos, una atención que sería característica de la escritura postmodernista; parece clara su respuesta a de Saussure. Pero la insistencia de Nabokov en el carácter lúdico y enigmático de su narración —otro rasgo que sería postmodernista— y la precisión matemática de su composición apuntan además a otras teorías sobre la lengua, a las de Russell y Wittgenstein.

<sup>27</sup> Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, pág. 107.

<sup>28</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 290.

<sup>29</sup> Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, págs. 126-127.

<sup>30</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 251.

<sup>31</sup> Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, pág. 127.

## IV

En su *Tractatus Logico Philosophicus* Ludwig Wittgenstein sostiene como idea nuclear que el lenguaje oculta parcial o enteramente su estructura lógica. Este libro seminal se publicó en 1921, cuando Nabokov seguía sus estudios universitarios en Cambridge, en el mismo Trinity College donde Wittgenstein había seguido en 1912 estudios de filosofía bajo la dirección de Bertrand Russell, donde volvería como profesor, en 1929 y donde finalmente tendría su cátedra de filosofía desde 1939 hasta su retiro voluntario en 1947. El *Tractatus* hubo de tener una resonancia especial en Trinity, yendo además respaldado por la introducción de Russell; y en el año que Nabokov publicó *Speak, Memory*, 1951, el mismo año de la muerte de Wittgenstein, el *Tractatus* era ya un clásico de filosofía de la lengua. Posiblemente Nabokov conoció este tratado en sus años de Cambridge, y es probable que siguiera leyendo los escritos de Wittgenstein, publicados todos antes de la redacción definitiva de *Speak, Memory*, aunque no de la primera versión de 1951; pero las famosas conferencias de Wittgenstein de los años 30 difundieron las ideas centrales de lo que iba a ser la famosa obra tardía del filósofo, *Las Investigaciones filosóficas*. —*Philosophische Untersuchungen*— publicadas después de su muerte en 1953 por Ascombe en edición bilingüe alemán-inglés.

Es ahí y en otros escritos posteriores al *Tractatus* donde Wittgenstein expone su idea de la lengua como juego, de juego de lenguaje («Sprachspiel») y donde traza analogías entre el funcionamiento de la lengua y el juego del ajedrez, desde otros presupuestos que los de Saussure. Wittgenstein ilustra con el juego del ajedrez los esquemas que las palabras y las acciones nos presentan como fenómenos espacio-temporales —«Just as a move in chess does not consist simply in moving a piece in such - and - such a way on the board— not yet in one's thoughts and feelings as one makes the move: but in the circumstances that we call 'playing a game of chess'»<sup>32</sup>. Como bien ha señalado Staten, «although Wittgenstein agrees with Saussure in treating the 'value' of words as relational he goes a different way in treating those 'relations' as syntactic rather than as systematic, that is, as functions of the concatenation of elements»<sup>33</sup>. Wittgenstein desarrolla, a partir del concepto de juegos de lenguaje, una teoría del significado —entendido como uso en un contexto y como constitución del objeto por medio de las reglas lingüísticas— que daría origen a múltiples interpretaciones e inspiraría desarrollos posteriores, entre ellos el de una nueva rama de semántica formal.

Ernst Specht ha trazado la historia del concepto de juego del lenguaje en la teoría de la lengua de Wittgenstein<sup>34</sup>. La primera comparación de la lengua con un juego se da en las *Moore Lectures*<sup>35</sup>, refiriéndose a las frases sin sentido, y

<sup>32</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, ed. cit., pág. 33.

<sup>33</sup> Henry Staten, *Wittgenstein and Derrida* (Oxford, Blackwell, 1985), p. 80.

<sup>34</sup> Véase Ernst Kronrad Specht, *The Foundations of Wittgenstein's Late Philosophy Manchester*, Manchester University Press, 1969, pág. 40 y ss.

<sup>35</sup> Véase, G. E. Moore, «Wittgenstein's Lectures in 1930-1933», *Mind*, 63 (1954) & 64 (1955).

en relación con el contexto; Wittgenstein afirma que cuando decimos: «esto no tiene sentido», siempre queremos decir: «esto no tiene sentido en este juego particular». A lo largo de las conferencias dadas en Cambridge en los años 30 y publicadas en *The Blue and Brown Book* —the *Blue Book* compuesto con las notas tomadas por estudiantes en las conferencias del curso 1933-1934 y el *Brown Book* con las de 1934-1935—, Wittgenstein reflexiona sobre «the great variety of games that are played with the propositions of our language»<sup>36</sup>, y usa la expresión «grammatical games», refiriéndose a los diferentes usos de una palabra, y para clarificar las condiciones de «verdad», la correspondencia entre lenguaje y realidad. En esas conferencias define juego de lenguaje como: «the way of using signs of our highly complicated ordinary language», «primitive forms of language or primitive languages»<sup>37</sup>. Esas formas lingüísticas, semejantes a las que usa un niño, mantienen el carácter de juego; no son partes incompletas de una lengua, sino lenguajes completos en sí mismos —«Wittgenstein hace la analogía con una descripción del juego del ajedrez, que aun incompleto, si no se mencionan por ejemplo los peones, sería una descripción completa de un juego más simple»<sup>38</sup>—; son sistemas de comunicación independientes, como lo son —juegos de lenguaje asimismo— los juegos de naipes, los diagramas, la geometría descriptiva y los símbolos de la química.

En *Investigaciones Filosóficas* Wittgenstein mantiene esos primeros significados de su definición, pero añade otros nuevos, con el propósito de señalar el carácter instrumental de los signos lingüísticos —«I shall also call the whole consisting of language and the actions into which it is woven, the ‘language-game’»<sup>39</sup>. Pone de relieve la multiplicidad de esos juegos, que abarcan los usos lingüísticos comunes —«orders, requesting, thanking, cursing, greeting, reporting an event, telling a story, making a joke, lying, telling a dream, admitting the motive of an action»—; y también «*making up a story and reading it y guessing riddles*. E incluye en el ámbito de «juego de lenguaje», como sistemas de signos lingüísticos, los de la lógica y las matemáticas. De hecho los juegos de lenguaje de Wittgenstein lo son en sentido matemático y constituyen un instrumento para la sistematización de la teoría de la lógica; la gran aportación de Wittgenstein fue usar esos conceptos para el análisis de las lenguas naturales.

Es ese concepto de sistema preciso, de exactitud casi matemática, el que expresa Nabokov cuando traza la analogía entre su escritura y el juego del ajedrez: «Inspiration of a quasi-musical, quasi-poetical, or to be exact poetico-mathematical type attends the process of thinking up a chess composition of that sort»<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> Véase *The Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the Philosophical Investigations* (Oxford, Blackwell, 1958), pág. 67.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pág. 81.

<sup>38</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 7.

<sup>39</sup> *The Blue and Brown Books*, ed. cit., pág. 77.

<sup>40</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, ed. cit., I, 23, 249, págs. 184, 224.

<sup>41</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 288.

Sin duda en la posible influencia de Wittgenstein sobre Nabokov más que la de su obra tardía sería la del *Tractatus* y ahí había afirmado que la lógica es el espejo no ya de la mente, sino del mundo —«Die Logic is keine Lehre, sondern ein Spiegelbild der Welt»<sup>42</sup>. En el *Tractatus* Wittgenstein concibe el lenguaje como una pintura, un cuadro que reproduce el mundo según leyes definidas de proyección; toma los conceptos con que lo expresa de las matemáticas y —lo mismo que hará Nabokov para expresar la composición de su juego de ajedrez— recurre a la música para establecer la analogía con la escritura:

«Auf den ersten Blick scheint der Satz —wie er etwa auf dem Papier gedruckt steht —kein Bild der Wirklichkeit zu sein, von der er handelt. Aber auch die Notenschrift scheint auf den eraten Blick kein Bild der Musik zu sein, und unsere Lautzeichen —(Buchstaben—) Schrift kein Bild unserer Lautsprache. Und doch erweisen sich diese Zeichensprache. Um doch erweisen sich diese Zeichensprachen auch im gewöhnlichen Sinne als Bilder dessen, was sie darstellen»<sup>43</sup>.

Wittgenstein sostiene en el *Tractatus* que todo lo que compone el mundo está representado en el lenguaje por entidades de la misma multiplicidad lógica<sup>44</sup>, por lo que el valor de «verdad» de una proposición depende de que su configuración corresponda con la configuración de lo que se designa en el mundo: Concibe la relación lenguaje/mundo por medio de signos no como definiciones, sino como proyecciones del lenguaje sobre la realidad. El lenguaje pues muestra cómo son las cosas, no define lo que son, algo que Nabokov diría a sus críticos hablando de su propia narrativa: «by all means place the ‘how’ above the ‘what’»<sup>45</sup>.

## V

El *Tractatus*, como hemos señalado, fue editado con una introducción de Bertrand Russell. Nabokov por ese medio, o con más probabilidad directamente, tuvo que conocer la obra de Russell, una de las mayores influencias en las mentes más preclaras del siglo XX. La misma personalidad del filósofo no pudo pasar inadvertida para Nabokov en los años de sus estudios en Cambridge. Trinity College, estaba lleno de sus ideas filosóficas —Russell enseñó allí desde 1895— y del escándalo de la expulsión de su cátedra en 1916 por su actitud pacifista. Además, en el tiempo de la estancia de Nabokov en Cambridge, en 1920, Russell publicó *The Theory and Practice of Bolshevism*, que deja traslucir su decepción por la revolución rusa tras su visita al país, un libro que indignó a los intelectuales de izquierdas, que tardaron treinta años en dar la razón a Russell, pero que tuvo que complacer a Nabokov, que se queja en *Speak, Memory* de la ignorancia polí-

<sup>42</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (London, Kegan Paul, Trech, Trubner, 1922), 6.13.

<sup>43</sup> *Ibidem*, 4.011.

<sup>44</sup> *Ibidem*, 4.04 y 5.475.

<sup>45</sup> Entrevista concedida por Nabokov a Alfred Appel citada por Page Steigener en su «Editor's Introduction» to *The Portable Nabokov*, ed. cit., pág. xi.

tica de esos intelectuales en relación con su país —«It is probably true, as some have argued, that sympathy for Leninism on the part of English and American liberal opinion in the twenties was swung by consideration of home politics. But it was also due to simple misinformation»<sup>46</sup>.

Russell estaba además en Estados Unidos cuando Nabokov emigró en 1940; primero había enseñado en la Universidad de Chicago, en 1938, y luego en la de California, en Los Ángeles, hasta 1944 en que volvió a Trinity College. Y en 1951, cuando se publica *Conclusive Evidence* estaba reciente la concesión del Premio Nobel a Russell en 1950.

Nabokov no menciona a Russell en sus memorias, como tampoco a de Saussure o a Wittgenstein, pero su alta racionalidad le emparenta con el filósofo de quien se dijo, en la concesión del Premio Nobel, que era «uno de los más brillantes portavoces de la racionalidad de nuestros tiempos».

En su *Principia Mathematica* (1910-1913) Russell sostiene que los términos que forman las proposiciones podrían realizar su función sin ningún correlato con referentes extralingüísticos, y expone su construccionismo lógico, según el cual las entidades complejas se construyen con las más simples, una teoría a la que respondería Wittgenstein, afirmando lo absoluto de la noción de simplicidad, porque toda la lengua se basa en ella, y lo relativo de la noción de complejidad, ilustrándolo entre otros ejemplos con el tablero de ajedrez —«But isn't a chess-board, for instance, obviously, and absolute composite? —You are probably thinking of the composition out of thirty-two white and thirty-two white and thirty-two black squares. But could we not also say, for instance, that it was composed of the colours black and white and the schema of squares? And if there are quite different ways of looking at it, do you still want to say that the chess-board is absolute 'composite'»<sup>47</sup>.

En su introducción al *Tractatus* Russell, comentando la obra de Wittgenstein, afirma: «the naming of complexes presupposes propositions, while propositions presupposes the naming of simples. In this way the naming of simples is shown to be what is logically first in logic»<sup>48</sup>. Ese principio de lógica podría aplicarse a Nabokov en la cuidadosa «composición» de su juego de ajedrez, de sus novelas: la clave es una simple «jugada» —«Having passed through this 'antithetic' inferno the by now ultrasophisticated solver would reach the simple key move... his arrival at the simple key move would provide him with a synthesis of poignant artistic delight»<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 262.

<sup>47</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, ed. cit., sec. 47.

<sup>48</sup> Bertrand Russell, «Introduction» to Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ed. cit., pág. 12.

<sup>49</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., págs. 291-292.

## VI

En la última parte de la tercera sección del décimo cuarto capítulo de *Speak, Memory* Vladimir Nabokov cierra sus reflexiones sobre el juego de ajedrez rememorando su vela de la última noche en París antes de tomar el barco que le llevaría a los Estados Unidos: «I remember slowly emerging from a swoon of concentrated chess thought, and there, on a great English board of cream and cardinal leather, the flawless position was at last balanced like a constellation. It worked. It lived»<sup>50</sup>. Este equilibrio en el tablero es simultáneo al de su vida al comenzar una nueva etapa: «All of a sudden, I felt that with the completion of my chess problem a whole period of my life had come to a satisfactory close»<sup>51</sup>.

El período de su vida que concluye aquella noche no es sólo el de su estancia en Europa, incluido su exilio, es también —siguiendo fiel a su metáfora del ajedrez— un período como escritor: escritor en lengua rusa. Como había dicho, iba a pasar, «across the dark sky of exile, like a meteor»<sup>52</sup>, iba a desaparecer para dar paso, al otro lado del Atlántico, a su carrera estelar de novelista en lengua inglesa, tras un breve período —el tiempo que tarda en resolver su partida de ajedrez («the fear I was to experience... of my never being able to bring my English prose anywhere close to the level of my Russian»<sup>53</sup>)— que es el tiempo en la noche de espera, en que duermen su esposa y su hijo, que aquí serían sus obras. Quizás por eso en la versión definitiva cambió «my wife and child» de la primera redacción en *Conclusive Evidence* —«sleeping in the next room were my wife and child»<sup>54</sup>— por «you and our child»<sup>55</sup>, en que «you» puede ser Vera, la esposa, a quien dedica el libro, compañera inseparable de su vida y de su obra desde su matrimonio en 1925, pero puede ser asimismo su memoria, a quien se dirige en vocativo en el título: *Speak, Memory*. Esta interpretación se fundamenta además en la fusión memoria-esposa obra que haría Vadim, el protagonista de *Look at the Harlequins!*, la última novela de Nabokov, tan iluminadora de sus otras obras —«in this memoir my wives and my books are interlaced monogrammatically, like some sort of watermark or ex-libris design...»<sup>56</sup>.

Mientras la esposa duerme, y calla su memoria, Nabokov decide su futuro, toma la decisión que marcaría su carrera de escritor —«I have before me the sheet of paper upon which, that night in Paris, I drew the diagram of the problem's position»<sup>57</sup>—, la hoja en que anotó su partida de ajedrez. Una hoja de papel

<sup>50</sup> *Ibidem*, pág. 292.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, pág. 288. Con excepción de su poesía, que siguió escribiendo en su mayor parte en ruso, como hemos señalado.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pág. 165.

<sup>54</sup> Vladimir Nabokov, *Conclusive Evidence*, ed. cit., pág. 220.

<sup>55</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 292.

<sup>56</sup> Vladimir Nabokov, *Look at the Harlequins!* (New York, McGraw-Hill, 1974), pág. 85.

<sup>57</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 293.

para la que no hay controles: «In one corner of the sheet with the diagram, I notice a certain stamped mark... It is a circular imprint... In its center there are two capital letters of pica size, *R. F.*, meaning of course *République Française*. Other letters in lesser type, running peripherally, spell *Contrôle des Informations*. However, it is only now, many years later, that the information concealed in my chess symbols, which that control permitted to pass, may be, and in fact, is, divulged»<sup>58</sup>.

De Saussure, en otra de sus metáforas, había comparado la lengua a una hoja de papel: «La langue est encore comparable à une feuille de papier: la pensée est le recto et le son le verso; on ne peut découper le recto sans découper en même temps le verso, de même dans la langue, on ne saurait isoler ni le son de la pensée, ni la pensée du son... La linguistique travaille donc sur le terrain limitrophe où les éléments des deux ordres se combinent: *cette combinaison produit une forme, non une substance*»<sup>59</sup>. Y unos párrafos antes decía: «Philosophes et linguistes se sont toujours accordés à reconnaître que, sans le secours des signes, nous serions incapables de distinguer deux idées d'une façon claire et constante»<sup>60</sup>. El problema resuelto por Nabokov es la forma de que habla de Saussure; sus símbolos de ajedrez son la concreción de sus ideas claras y constantes sobre su narrativa, que ningún controlador puede confiscar. Ahí está entera su escritura —«de même que le jeu d'échecs est tout entier dans la combinaison des différentes pièces de même la langue a le caractère d'un système basé complètement sur l'opposition de ses unités concrètes»<sup>61</sup>. Toda la lengua cabe en un tablero de ajedrez, todo el juego de ajedrez cabe en una hoja de papel. El mundo entero cabe en las novelas de Nabokov.

En el *Tractatus* Wittgenstein afirma que cada forma de proposición puede anticiparse, porque una nueva forma de proposición representaría una nueva combinación de objetos simples en el espacio lógico, sería como agrupar las piezas en un tablero de ajedrez de un modo diferente. El tablero se convierte así en «a magnetic field, a system of stresses and abysses, a tarry firmament»<sup>62</sup>, como lo ve Nabokov, el espacio infinito en el que cada punto es lugar para un argumento en la teoría de Wittgenstein: «Der räumliche Gegenstand muss im unendlichen Raume liegen. (Der Raumpunkt ist eine Argumentstelle)»<sup>63</sup>.

Bertrand Russell en su introducción al *Tractatus* comentaba la teoría de Wittgenstein diciendo: «He compares linguistic expression to projection in geometry. A geometrical figure may be projected in many ways; each of these ways corresponds to a different language, but the projective properties of the original figure remain unchanged whichever of these ways may be adopted»<sup>64</sup>. Nabokov iba a

<sup>59</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, ed. cit., pág. 157.

<sup>60</sup> *Ibidem*, pág. 155.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pág. 149.

<sup>62</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 291.

<sup>63</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ed. cit., 2. 0131.

<sup>64</sup> Bertrand Russell, «Introduction» to Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ed. cit., pág. 9.

proyectar su lenguaje narrativo en otra lengua, sin que cambiaran las propiedades de la figura original de su hoja de papel.

La libertad personal de Nabokov y su familia, la que consiguen huyendo de la Europa en guerra se funde así con la libertad de su escritura, y al proyectarla en varias lenguas ensancha los límites de su universo —«Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt» ha escrito Wittgenstein<sup>65</sup>—, el universo entero es su ámbito porque la lógica, su ajedrez, llena el mundo: «Die Logik erfüllt die Welt; die Grenzen meiner Welt sind auch ihre Grenzen»<sup>66</sup>. A esa libertad alude quizás Nabokov con el sello *R.F.* en tinta violeta, el último, color del espectro, que autoriza el paso de su hija de papel; aunque afirme que significa «*Republique Française*, of course», podría más bien significar «Freedom», «Real Freedom», o mejor «Royal Freedom», teniendo en cuenta la personalidad aristocrática de Nabokov y la figura del rey con la que empieza el juego.

## VII

*Speak, Memory* termina con estas enigmáticas palabras: «Find What the Sailor has Hidden —that the finder cannot unsee once it has been seen»<sup>67</sup>.

Esta invitación al lector resume el carácter lúdico de toda la obra de Nabokov, cuya clave está aquí, en sus memorias. Es aquí donde se oculta la llave de las arcas del tesoro, aquí donde la escondió el marino. Si el lector encuentra la llave abrirá todas las arcas. Y el mapa está sin duda en la hoja de papel —«the information concealed in my chess symbols»<sup>68</sup>—, esa hoja que ha trascendido el espacio y el tiempo, porque, de nuevo Wittgenstein, la solución del enigma de la vida en el espacio y en el tiempo está fuera del espacio y el tiempo —«Die Lösung des Rätsels des Lebens in Raum und Zeit ligt ausserhalb von Raum und Zeit»<sup>69</sup>.

El jugador de ajedrez es ahora marino y, en efecto, el barco le espera en St. Nazaire; ese barco que el narrador enfoca como una llamada de atención al lector; que es metáfora en sí mismo del juego del escondite en ese juego de espejos característico de la escritura de Nabokov; oculto —«where the eye encountered all sorts of stratagems, such as pale-blue and pink underwear cakewalking on a clothes-line, or a lady's bicycle and a striped cat oddly sharing a rudimentary balcony of cast iron, it was most satisfying to make out among the jumbled angles of roofs and walls, a splendid ship's funnel, showing from behind, the clothesline...»<sup>70</sup> El encuentro del barco cobra proporciones de hallazgo: «suddenly, as we came to the end of its path, you and I saw something that we did

<sup>65</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ed. cit., 5.6.

<sup>66</sup> *Ibidem*, 5.61.

<sup>67</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 310.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pág. 293.

<sup>69</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ed. cit., 6.4312.

<sup>70</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., págs. 309-310.

not immediately point out to our child (y aquí de nuevo «you» y «our child» pueden ser «wife»/«memory» y «our child»/«sorprendido lector») so as to enjoy in full the blissful shock, the enchantment and glee he would experience on discovering ahead the ungenuinely gigantic, the unrealistically real prototipe of the various toy vessels he had doddled about in his bath»<sup>71</sup>.

Ese barco «irrealmente real» y aquel marino nos conducen al marino con el que Nabokov se identifica. Gran fabulador, encontraría el modelo en el modelo narrativo de todos los tiempos en *Las mil y una noches*. Nuevo Simbad, viajero sin reposo, siempre tendría un barco «irrealmente real» que llegara a rescatarle después de todos sus naufragios y le llevara a otras orillas —el título en ruso de sus memorias, *Drugie berega*—: ahora el *Champlain*, que le llevaría en plena guerra a Nueva York: años atrás, en 1919, el *Nadezhda* (Esperanza), el barco griego carguero, con carga de frutos secos, que le llevó con su familia desde Sebastopol, tomado por los bolcheviques, a Constantinopla y el Pireo. Como Simbad, Nabokov perdió muy joven la fabulosa fortuna de su patrimonio, y como él conquistó tesoros incalculables, a costa de mil azares, con su ingenio y valor, sobreviviendo donde otros naufragaron. Los dos extrajeron sus tesoros de la naturaleza y de su trato con los vivos y los muertos, y ambos comparten sus hallazgos con sus amigos: les sientan a su mesa y les invitan al banquete de sus historias, que son su tesoro. Simbad consiguió que escribieran dos veces sus historias con letras de oro, en su patria y en el reino lejano de sus amigos, gobernado por el rey Espejismo; Nabokov ha conseguido que se escriban en letras de oro en dos lenguas; su propia lengua rusa y la lengua del país de sus amigos, el país que le acogió, la lengua inglesa.



<sup>71</sup> *Ibidem*, pág. 309.