

## NABOKOV Y UN RECUERDO DE INFANCIA

*Carlos Surghi*

Universidad Nacional de Córdoba

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

carlostrurghi@yahoo.com.ar

**Resumen:** El presente trabajo se propone indagar los alcances del concepto de infancia como experiencia y formación en la literatura moderna. Para ello se analizan las relaciones existentes entre formación sensible y forma artística de autopercepción en las relaciones infancia-mundo, infancia-intimidad. El trabajo se centrará en el análisis de las escenas-encubridoras del discurso autobiográfico montado por Nabokov en *Habla, memoria*, lo cual posibilita pensar una subjetividad de la infancia que, de algún modo, es un lenguaje de la *patria recuperada* como Baudelaire ya en 1850 lo pensara respecto a una moral del juguete, y que Agamben nombrara como “historia mayor”.

**Palabras clave:** Nabokov, Infancia, Experiencia, Escritura, Intimidad.

**Abstract:** The present work intends to investigate the scope of the concept of childhood as experience and training in modern literature. To this end, the relationships between sensitive formation and artistic self-perception in childhood-world relationships, childhood-intimacy, are analyzed. The work focuses on the analysis of the scenes-concealing of the autobiographical discourse mounted by Nabokov in *Speak, memory*, which makes it possible to think of a subjectivity of childhood that, in a way, is a language of the country recovered as Baudelaire as early as 1850 he will think about a toy moral, and that Agamben will name it as a “major story”.

**Keywords:** Nabokov, Childhood, Experience, Writing, Intimacy.

## I

¿Tiene edad la literatura? ¿Adquiere en un determinado momento una autonomía que le permite comenzar a hablar de sí misma y por sí misma? ¿Cuál es ese momento? ¿Existe una infancia de la literatura? ¿Hay un origen del cual dar cuenta? A simple vista la pregunta parece sumamente ingenua. La edad de la literatura o es imposible de definir, o simplemente es el propio acontecer de ella misma. Por lo cual, la respuesta apunta hacia el pasado o hacia un presente continuo. Pero en realidad, la disyuntiva se plantea entre una edad cronológica y una edad reflexiva. Nadie pondrá en duda que, sobre finales del siglo XVIII, la disputa entre una edad pasada de la literatura y un sentimiento nuevo de aquello que se está escribiendo -y que por lo tanto es original, distinto, que necesariamente llegará a ser moderno por contraposición a lo antiguo- generó una distinción propia del transcurrir de la literatura en tanto que forma que se realiza. Como una suerte de Eros y Tánatos, lo romántico y lo clásico serían las orientaciones por seguir en el presente de la literatura.

Aun así, la juventud romántica, por medio de su oposición a todo aquello que la precede -junto a su deseo de originalidad, el cual rompía con la regla misma de lo mimético tanto en su función representacional como en su función didáctico-moral-, lograba guardar para sí la exclusividad del uso de la palabra *juventud*, a la que terminaba transformando en un sinónimo de lo nuevo y en comienzo mismo de lo nuevo; mientras que así, por otro lado, condenaba al antiguo régimen de lo clásico a un

tiempo sin edad, a un pasado sin posibilidad de futuro que lo reinterpretara; en definitiva, hacía de él la simple tradición de una buena parte de la literatura.

Pero el pasado de lo clásico y el devenir de lo moderno no son una respuesta a por qué la literatura se orienta hacia una continuidad de momentos que hacen a su edad. Dicha distinción apunta a una configuración del orden de la apariencia, de los resultados, del fin de la literatura como acto que, más que un espesor de edad parece adquirir un peso histórico. Aun así, si fuéramos hegelianos nos sabríamos convencidos de que efectivamente la literatura como el arte es una cosa del pasado, no sólo porque indudablemente el pasado es la dimensión propia de la experiencia, sino más bien porque cualquier tipo de experiencia lleva en sí un deseo de volverse reflexividad, conciencia de sí, espíritu que, como el búho de Palas Atenea al levantar vuelo, escapa a la larga noche de la naturaleza. Pensar entonces una edad de la literatura sería pensar una relación con la experiencia, un modo de configurar la experiencia, aquello que da continuidad a la literatura, antes que pensar un modo de organizarla en series o periodos. Pensar la edad de la literatura es pensar la literatura como experiencia; es pensar la literatura como *el momento por escribir, el momento que debe escribirse*.

## II

Ante el décimo aniversario de la muerte de Kafka, Walter Benjamin piensa lo extraordinario del autor de *La metamorfosis*

apelando a una imagen de la infancia, una simple fotografía, un resto biográfico. Reconstruyendo esa imagen Benjamin señala que el estudio fotográfico con sus decorados, sus poses y disfraces, más la frialdad de su cámara y su insipiente ritual moderno de lo eterno, no es más que la antesala a la pérdida de esa infancia:

Allí, en un trajecito estrecho, casi humillante, sobrecargado de bordados, un niño de unos seis años aparece delante de un paisaje de invernáculo. Sobre el fondo hay rígidas ramas de palmera. Y como si se tratase de tornar más calurosos y sofocantes esos trópicos de relleno, el niño tiene en la izquierda un enorme sombrero de alas anchas, como los de los españoles. Ojos infinitamente tristes se sobreponen al paisaje que les ha estado destinado y la cavidad de una gran oreja aparece escuchando (2014, pp. 35-36).

Como podemos apreciar, el retrato de infancia está montado sobre una representación de la infancia, no importa cual, porque en realidad la infancia perdida, protagonista secundario del retrato, está en lo que Benjamin señala como “los ojos verdaderamente tristes”. Esa tristeza de la expresión es la que le da a Kafka una “pobre y breve niñez”, por lo tanto, la edad de la literatura no es más que un tiempo perdido, toda experiencia que debe montarse nuevamente, exponerse por segunda vez como un recuerdo, una fotografía, apenas un destello entre tantos otros como momento de escritura.

Ya en 1853 Baudelaire había señalado que sólo podríamos soportar la modernidad si adoptáramos el protagonismo olvidado de los niños que se aferran a sus juguetes. Reconstruyendo sus propios recuerdos de infancia el autor de

*Las flores del mal* se remonta hacia el primer momento en el que la apariencia estética lo deslumbra. Ese deslumbramiento tiene justamente la forma y el misterio de un juguete, tiene la potencia de suspender el tiempo en la aplicación inútil que el juego supone; pero más aún, tiene la posibilidad de perder al niño en la fantasía, en la imaginación, en ese limbo de la modernidad adonde el artista se distingue entre otras sombras tan errantes como él.

En el pequeño ensayo titulado *Moral del juguete*, Baudelaire al reconstruir su visita a la casa de la señora Panckoucke, al visitar su escena de la infancia fascinada, no hace más que entregarle a la literatura la edad de todo su porvenir en la infancia como *tema* y como *procedimiento*. En la elección de un juguete, en el regaño de su madre por elegir justamente el juguete más caro, está cifrada toda la infancia de Baudelaire que luego se reconstruirá en los excesos de su poesía, en el dispendio de su herencia y en la fastuosidad de su andar y vestir extravagante que, como un capricho, jamás lo abandonará.

Pero ¿de qué infancia se trata? Podríamos señalar que la infancia es el límite moral del artista. Ella misma se presenta ante él como *lo infinitamente perdido*, y como *aquello que constantemente se debe reconquistar*. Por lo tanto, sin infancia no hay tiempo de la literatura, sin infancia no hay antes ni después que pueda presuponer una experiencia; no hay edad para recuperar lo perdido, ni hay angustia que nos prive de lamentarnos por esa pérdida. El juguete, como fetiche, que Baudelaire detecta en los tiempos inciertos de la modernidad, no es ni más ni menos que un elemento de fascinación, una parte de ese todo que es la experiencia; el juguete es apenas la epifanía de un

contenido religioso al que Baudelaire llama concepción artística:

Esta facilidad para contentar su imaginación testimonia la espiritualidad de la infancia en sus concepciones artísticas. El juguete es la primera iniciación del niño en el arte, o más bien su primera realización, y, llegada la madurez, las realizaciones perfeccionadas no darán a su espíritu los mismos colores, ni los mismos entusiasmos ni la misma creencia (1996, p.193).

Por medio del juguete no sólo la infancia ingresa al mundo del arte, sino que también en la manipulación del juguete la infancia se constituye a sí misma como ley de su inmanencia. Sin embargo, el mundo privado de encanto, el mundo de las obligaciones, el mundo de la madurez aplastante que se aleja de dicha inmanencia espera fatalmente al artista; es más, lo lleva a perder todo tipo de creencia en una moral de la forma que tiene bastante de la fascinación contundente de esa forma encriptada en todo juguete. Por lo tanto, como contenido espiritual de la moral del artista, el juguete es apenas un elemento que perder, un sistema de reglas -en su aplicación al juego- que al quebrarse marcará el fin de la infancia, hará de la infancia un objeto perdido.

Pero si el fin de la infancia está marcado por lo que olvidamos, por los juguetes perdidos o abandonados que nos recuerdan el exilio de su inmanencia, ¿cómo seguir representando el gran drama de la vida sin ellos?, ¿cómo continuar una existencia que una y otra vez se presenta como

falta? La literatura recuperaría la infancia en la escenificación del juego, escenificación que no es ni más ni menos que escena de escritura. Como el juego, la escritura restituye lo faltante. En *Más allá del principio del placer* hay una escena fundante de esta restitución con la cual la infancia se limita a sí misma como pérdida y como búsqueda. Observando a su pequeño nieto Ernstl, Freud descubre que, ante la partida de su madre, ante una falta temporal pero constitutiva de ésta, el pequeño escenifica a su manera y con los juguetes que están a su alcance la angustia de dicha situación. Molesto, el pequeño arroja todos sus juguetes a un rincón o a los pies de la cama, a la oscuridad donde desaparecen, lejos de sí, señalando de este modo una partida, una sustracción, un hecho propio del mundo que oculta toda presencia. Solo, pero acompañado por la acción del juego, el pequeño Ernstl marca su comportamiento con una expresión que lejos de ser una interjección, es un señalamiento puntual. Al “o-o-o-o” articulado el abuelo y la madre lo interpretan como una significación precisa: “fort” (se fue). Pero todo cambia cuando esos mismos juguetes abandonados se transforman en un carretel con hilo, un simple objeto que nuevamente arroja por la baranda de su cunita, y que luego, con sólo tirar recupera, pronunciando esta vez un placentero “da” (acá está). Frente a esto el abuelo concluye que el pequeño convierte en juego la experiencia de ausencia, sólo así de este modo: “se resarcía, digamos, escenificando por sí mismo, con los objetos a su alcance, ese desaparecer y regresar” (Freud, 2015, pp. 42-43). Podríamos entonces señalar que la infancia es el tiempo de una escena sobre aquello que *desaparece* y *regresa*. Por lo cual no importa tanto la edad de la

literatura en tanto que espacio de la infancia, sino más bien aquello que en la infancia acontece, el viejo juego de lo que resplandece y de lo que se oculta, la puesta en escena de un dolor constitutivo: dejar de ser.

En su teoría del arte el poeta Giovanni Pascoli señala que la expresión misma del poeta es su infancia; en sus versos, en su narración de los hechos surge una pequeña voz que es su condición de excepción. La infancia cuenta entonces como una voz que nos habita, como un pequeño que jamás crece y vive en nuestro interior, que primero confunde su voz con nuestra misma infancia, pero que luego, sola, y por momentos olvidada, regresa cuando la edad madura se apodera de los días discontinuos y sucesivos. Gracias a ella recuperamos la infancia indefectiblemente perdida; esa voz, ese hilo de voz, se asemeja al hilo del carretel del pequeño Ernstl que una y otra vez le permitía traer de las sombras a su juguete perdido. Si al distanciarnos de la infancia presumimos de su pérdida, si la arrojamos fuera de nosotros, en realidad, según Pascoli, a pie firme marchamos hacia ella, hacia su timbre de voz invisible: “La edad madura no impide oír la vocecita del niño interior, más bien la incita y estimula para escucharla en la penumbra del alma cuando ha pasado el ruido de la juventud” (1944, p. 69). Siguiendo el hilo de voz de la infancia, tirando de ella, tensado su registro, la voz del pequeño se apodera del poeta. De un modo ejemplar, el cuidado del anciano queda en manos del pequeño, este lo lleva, lo acompaña, le hace ver nuevamente el mundo:

Cuando los ojos con que mira fuera de sí mismo no ven más, el viejo ve entonces sólo con esos ojos que están en su interior, y no tiene ante sí más que la visión que tenía de niño, que es generalmente la misma en todos los niños. Si fuese necesario describir a Homero, tendría que figurármelo viejo y ciego, conducido de la mano por un pequeño que habla constantemente, observando todo lo que ve a su alrededor (p. 70).

La infancia entonces no es tan sólo el objeto perdido de una escena que se reitera una y otra vez, como si en ella se llamara la atención sobre el signo de un ingreso a la edad madura de la literatura, sino que también es el cuidado de la literatura, el resguardo para su autenticidad; acaso la escena primordial que haya que narrar constantemente por que es la escena que guía a la escritura. Sin embargo, la voz de la infancia que habla en la tristeza del pequeño Franz Kafka, o que emite imperceptibles sonidos en los juguetes que ahuyentan todo llanto de angustia, o la voz misma vuelta alegoría de la inspiración que conduce al viejo Homero cuando ciego ve el mundo por primera vez, no está exenta de enmudecer como lo está de perder su encanto.

Si la infancia debe buscarse una vez perdida –en medio de un acto que no es un volver hacia atrás, sino como Pascoli señala una fuga hacia delante– es porque en ella se ha vivido una experiencia única, no tanto por su imposibilidad de reiterarse, sino más bien porque es una experiencia sin más allá; es en verdad una experiencia inmanente que olvidamos como tal pero que añoramos como potencia. En un pequeño ensayo titulado “Por una filosofía de la infancia”, Agamben llama a esta última “cifra de una historia mayor” (2012, p. 32),

pues ella es un lugar sin distinción, un allí adonde no hay partes de un todo sino más bien “una inmanencia sin lugar ni sujeto” (p. 30). Como el cuarto del pequeño Ernstl donde no hay afuera de la escena para la madre –que efectivamente está por afuera de ella–, la inmanencia de la infancia es inmanente a nada; sólo así puede ser una totalidad antes del fin de esa totalidad, sólo así puede ser indistinción de lo indistinto, puro aferrarse al mundo de un cuerpo que no distingue entre lo biológico y lo cultural. Por lo tanto, la infancia es identidad sin representación, es potencia de lo inmanente, vida sin objeto-otro más allá de su propia vida, pues todo acto de infancia, toda *historia de infancia* es acto de *vivere vitam/vivre sa vie*:

En la vocación humana específica, la infancia es, en este sentido, la preeminente composición de lo posible y de lo potencial. No es una cuestión, sin embargo, de simple posibilidad lógica, de algo no real. Lo que caracteriza al infante es que él es su propia potencia, él *vive* su propia posibilidad (p. 29).

### III

En *Habla, memoria*, Nabokov señala que una de las fantasías comunes de los primeros años de todo niño es la angustia generada en éste al reconocer que, en los sitios de su infancia, hubo antes presencias, rostros, sombras tanto familiares como desconocidas que habitaron esos lugares cuando él faltaba y nadie lloraba su ausencia. La experiencia de un mundo previo a nosotros, lleno de signos materiales que carecen de significado

afectivo no hace más que situar un punto de origen, un impulso que se consolidará con el primer recuerdo que vuelve familiar lo que de otro modo no sería más que un simple decorado. El mundo nos pertenece por la irrupción que hacemos en él, por el orden que podemos darle, arrancándolo así de las tinieblas que anteriormente lo poblaban. Todo comienza con una voluntad creadora, parece sugerir Nabokov, una voluntad creadora que tiene el valor de ingresar a un cuarto completamente oscuro y así esperar las primeras luces del día de un recuerdo o los pequeños resplandores de un sueño que promete pura invención.

En realidad, Nabokov quiere señalar que, como escritor, y como inventor de sí mismo por medio de ese primer recuerdo que despunta en su acción de interrogar a la memoria, su prosa, siempre precisa e imaginativa, se mide con “la impersonal tiniebla que hay a ambos lados de la vida” (1994, p. 20), y en ese combate contra la persistente tiniebla, no hace más que preguntarse, ¿qué podemos salvar del olvido?, ¿alcanza realmente la conciencia creadora? Pero en ese remontarse a través de la memoria, Nabokov descubre también que la infancia es una serie de destellos, y éstos, entre espacio y espacio, se orientan hacia un bloque de percepción, una condensación que es apenas un instante, y que termina por configurar una singularidad, la infancia recuperada. Por supuesto, esa infancia aparece como recuperada no de un modo involuntario, a merced de un sorbo de té o de un bizcochito húmedo, sino más bien por la propia voluntad del ingenio, por mayoría de edad en la conciencia creadora.

El recuerdo de los padres jóvenes, los árboles, el sol, la nieve, las manchas de luz al costado del camino de Vyra en las afueras de San Petersburgo, la fuga, la penuria del exilio, las clases de ajedrez, de tenis, Cambridge, la desaparición de casas, habitaciones, criados e insignificantes posesiones, todo configura lo que a grandes rasgos podríamos llamar un recuerdo fundante, una conciencia artística que se vale de la experiencia: “Desde mi actual cresta de tiempo remoto, aislado y casi deshabitado, veo a mi yo diminuto que celebra, en aquel día de agosto de 1903, el nacimiento de la vida consciente” (p. 22). No hay entonces infancia más precisa que la de Nabokov; ya desde los primeros días no sólo es consciente de su infinita dialéctica entre materia y sensación, sino que desde el comienzo mismo está orientada a una finalidad precisa: reproducir el mundo por medio de la invención de tramas y personajes donde esa infancia a veces es protagonista. Pero el pudor de Nabokov, para quien no hay ni el más remoto rasgo de vida psíquica que lo delate, exige reordenar los datos del propio pasado haciendo uso de la experiencia ingenua y gratuita de un niño que, por ejemplo, observa desde la ventanilla de un tren un puñado de luces a lo lejos y, como un puñado de diamantes, éstas vivirán en él hasta ser empeñadas en la contemplación de un personaje, el cual vuelve a esa misma situación, tal vez no para justificar la veracidad de que en algún tiempo ese niño ruso existió, sino para asegurar la primacía del artista que, con extraordinaria licencia, puede hacer uso de su experiencia con la misma genialidad con que hace uso de su ingenio para aparecer y desaparecer a gusto delante de nosotros.

Aun así, la experiencia de Nabokov parece, desde la irrupción del recuerdo y la memoria, prefigurada para el futuro. La conciencia no sólo devela al creador, sino también al futuro exiliado, la conciencia no sólo forja al niño ingenuo y atento a todo, sino también al hombre maduro que se hunde en la nostalgia al recordar un primer regreso a Rusia de aquel niño que ya será el regreso que ya nunca más podrá acontecer:

Contra el telón de fondo invernal, el ceremonioso cambio de vagones y locomotoras adquirió un extraño y nuevo significado. Por primera vez se combinaron orgánicamente en mí el excitante sentimiento de haber llegado a la *rodina*, a la “patria”, con la confortablemente crujiente nieve, las profundas huellas que se marcaban en su superficie, el rojo brillo del cañón de la chimenea y el montón de troncos de abeto del rojo ténder, ocultos bajo su capa particular de nieve transportable. Yo no había cumplido todavía los seis años, pero aquel año en el extranjero, un año de decisiones difíciles y esperanzas liberales, había expuesto a aquel niño ruso a las conversaciones de los mayores. No podía evitar que, a su modo, le afectaran también la nostalgia de su madre y el patriotismo de su padre. En consecuencia, este regreso a Rusia, mi primer regreso *consciente*, me parece ahora, al cabo de sesenta años, un ensayo, ya que no del gran regreso a casa que jamás llegará a producirse, sí al menos del haberlo soñado constantemente durante mis largos años de exilio (pp. 94-95).

Hasta en sus memorias, Nabokov complejiza su “montaje sistemático de recuerdos personales” (p. 11), pues duda respecto a si una forma puede reducir la vida de un individuo, sea este cualquier individuo o un escritor de renombre:

Aun así, el misterio individual sigue atormentando al memorista. Ni en el ambiente ni tampoco en la herencia logro encontrar el instrumento exacto que me formó, el anónimo rodillo que imprimió en mi vida cierta filigrana complicada cuyo exclusivo dibujo se puede ver cuando se hace brillar la lámpara del arte a través del folio de la vida (p. 25)

El comercio entre el niño del tren –ese *instrumento* exacto que formó al Nabokov adulto – y el autor de la memoria en el exilio –quien lo busca para explicar por qué la literatura vive de toda edad feliz– se trama entre aquel que se entrega a la sensación y quien un tiempo después medita sobre las virtudes de la infancia y los peligros que la asechan:

No hay nada tan dulce ni extraño como meditar sobre esas primeras emociones. Son propias del armonioso mundo de la infancia perfecta y, en cuanto tales, poseen en nuestra memoria una forma naturalmente plástica que nos permite registrarlas casi sin esfuerzo; solo a partir de los recuerdos de nuestra adolescencia empieza Mnemosina a mostrarse melindrosa y mezquina. Me atrevería incluso a proponer que, en relación con la capacidad de atesorar impresiones, los niños rusos de mi generación vivieron una época extraordinaria, como si el destino hubiera intentado ayudarles lealmente en lo posible, obsequiándoles con una proporción mayor de las que les correspondía, a fin de prevenir el cataclismo que iba a borrar por completo el mundo que habían conocido (p. 25).

Como nadie Nabokov lleva en sí mismo un mundo perdido, se sabe depositario no sólo de una tradición, sino también de una promesa de felicidad que bruscamente fue cercenada. A simple vista la tarea del escritor parecería ser reconstruir la infancia en la literatura, otorgarle una nueva

posibilidad de ser en ese lenguaje de la reflexividad; sin embargo, es todo lo contrario, la tarea del escritor es poner la literatura al cuidado de la infancia, y así, restituir toda promesa de felicidad en una forma menos personal, más fría y distante, como toda figura que en la lejanía se acerca a nosotros recortándose en medio de campos de niebla, ya que sólo así, esa misma figura en la lejanía, pasa a ser una figura inquietante, un proximidad extraña.

Existe entonces una economía de la infancia, una moneda de cambio que vale en tanto que con ella se pagan exorbitantes sumas por un reino perdido, por aquello que, no sólo en la Rusia posterior a la revolución, sino también en el mundo moderno, ya no tiene valor alguno y sólo puede ser usado en la literatura. Existe entonces una extraña ganancia de la pérdida que Nabokov resume de la siguiente manera: “La nostalgia que he estado acariciando durante todos estos años no es el dolor por los billetes de banco perdidos sino una hipertrofiada conciencia de la infancia perdida” (p. 72). El punto más extremo de esta economía llega cuando nada puede salvar a la memoria del despilfarro, la dilapidación, el derroche con el cual el arte quiere apropiarse de la vida sin ver el fracaso hacia el cual se precipita. Hay una escena del desprendimiento material que Nabokov narra y que, tranquilamente, puede aplicarse en toda su profundidad metafórica a este tipo de economía. Es la escena del desprendimiento de objeto, pertenencias con cierto valor que aseguran la vida de los exiliados rusos. En los anillos y collares que su madre vende en Marsella, Londres o en el mercado negro de joyas de Berlín, se escucha el eco de los anillos vendidos también por Tsvetáyeva para comprar pan,

carbón, papel –tal vez un lujo excesivo– y así seguir escribiendo. Pero se percibe también el paso del tiempo y el desprendimiento emotivo. El biógrafo Brian Boyd, en su monumental *Vladimir Nabokov. Los años rusos*, señala esos desprendimientos de un modo bastante frío, como si fueran pequeños bloques de hielo que se desprenden y se pierden a la deriva del río del tiempo; sin embargo, en esas escenas flota el fantasma del desvanecimiento, del fin de un pasado excepcional que ahora contrasta con el patetismo del presente:

Vladimir trató de vender las perlas de Elena Nabokov a Cartier, el joyero parisiense, pero iba “vestido de forma increíble” y los empleados, sospechando que las joyas eran robadas, les impidieron abandonar la tienda y llamaron a la policía. Finamente pudieron convencer al personal de Cartier de que eran quienes decían ser y les dejaron ir antes de que llegasen los gendarmes (...) Mientras tanto la familia alquiló cuatro habitaciones en el número 55 de Stanhope Gardens, elegante casa de estuco en South Kensington, cerca del Museo de Historia Natural. Para pagar el alquiler vendieron las joyas de Elena Nabokov, que cubrían también los gastos del año que pasaron viviendo en Londres. El collar de perlas dio para pagar dos cursos de Vladimir en Cambridge (1990, pp. 186-197).

Pero en realidad, esa venta es simbólica, afecta la economía afectiva de la conciencia desarrollada por Nabokov, ya que no hay pérdida más grande que la infancia misma, la cual, por medio de un hecho objetivo como lo es el exilio, vivirá sólo en la literatura. En una carta de 1920 a su madre Nabokov lo confiesa en los siguientes términos:

Querida madre: Ayer me desperté en plena noche y le pregunté a alguien -no sé a quién-, a la noche, las estrellas, Dios: ¿de verdad que *nunca volveré*, de verdad que todo ha terminado, ha sido borrado, destruido? (...) Madre, tenemos que volver, ¿verdad? No puede ser que todo esto haya muerto, se haya convertido en polvo. ¡Semejante idea me volvería loco! Me gustaría describir todos los arbustillos, todos los tallos de nuestro divino parque de Vyra, pero nadie puede comprenderlo... ¡Qué poco valor dábamos a nuestro paraíso! (p. 200).

Del mismo modo, ese desprendimiento se reiterará con los recuerdos de infancia, los cuales sustraerán de todo precio a la labor literaria, pero extrañarán al dueño que de ellos se desprende. Como un devoto sacerdote de la perversa autonomía que desde Flaubert la novela moderna ha conquistado, Nabokov entrega toda su experiencia a la literatura para desaparecer en ella, para hacer así de la infancia no una determinada infancia, llena de accidentes puntuales, pasiones indecibles o dolores patéticos que avergüenzan, sino para hacer de ella la infancia singular como experiencia. Por ejemplo, sólo de este modo la serie de nodrizas del pasado – Miss Rachel, Clayton, Norcott, Hunt, Robinson y finalmente Mademoiselle O, a quien ni siquiera le da un nombre–sirven como experiencia acumulada, como materia sensible que forma a la conciencia creadora. A esa serie de nombres y anécdotas de la educación sentimental sigue entonces, en el comienzo del quinto capítulo de *Habla, memoria*, una aguda reflexión sobre los usos del recuerdo que, al mismo tiempo, es una evocación de la infancia, pero esta vez por su camino

negativo, por el sendero del extrañamiento y la pérdida de toda posesión:

He notado a menudo que después de haberle prestado a uno de los personajes de mis novelas algún apreciado elemento de mi pasado, este elemento acababa languideciendo en el mundo artificial en donde con tanta brusquedad lo había situado (...) En mi memoria se han derrumbado las casas tan silenciosamente como ocurría en las películas mudas de antaño, y el retrato de mi institutriz francesa, que una vez presté al muchacho que aparecía en uno de mis libros, se va desvaneciendo rápidamente desde que quedó englobado en la descripción de una infancia completamente distinta de la mía. El hombre que soy se rebela contra el creador de ficciones, y este es mi desesperado intento de salvar lo poco que queda de la pobre Mademoiselle (1994, p. 93).

Dedicado a quien cuidara de su infancia, ese quinto capítulo comienza por este recuerdo que termina siendo una elegía no tanto de la vieja institutriz que poco a poco desaparece, sino del escritor formado que comprende que los recuerdos de infancia son destellos tan indiferentes a una forma de uso como por caso lo es la literatura para justificar la vida de alguien. Rencontrada en la adolescencia, y encontrada por segunda vez en la madurez de Nabokov escribiendo sus memorias, la anciana institutriz no es más que un destello, un signo de la literatura apropiándose del pasado para no sólo revivirlo sino también reinventarlo desde sus cenizas; pero esta vez a través de una reinvención que es simples palabras en una sucesión infinita que dan lugar al triunfo del vacío, lo indistinto, aquello que emerge en los extremos de la niebla, esa frontera luminosa donde los delgados perfiles de toda figura en

la proximidad son devorados por los campos del recuerdo distantes y completamente oscuros.

En los primeros años de la década del 20, visitando a un amigo en Lausana, Nabokov narra una de las tantas despedidas de su pasado que a lo largo del tiempo celebrará en toda Europa, primero al dejar Rusia, luego Alemania, seguidamente Inglaterra y por último Francia. Al caminar en una noche cerrada, en medio de la oscuridad que asciende desde el lago, se perfila la siguiente imagen:

A mis pies, una onda muy ancha, casi una verdadera ola, y cierta cosa vagamente blanca que estaba unida a ella, atrajeron la atención de mi vista. Cuando me acerqué al borde mismo de la chapaleante agua, vi de qué se trataba: un viejo cisne, una criatura grande y torpe que recordaba a un dodó, estaba haciendo ridículos esfuerzos por subirse a un bote amarrado. No lo conseguía. Sus pesados e impotentes aleteos, el resbaladizo sonido con que golpeaba las rocas y el cabeceante bote, todo aquello pareció momentáneamente cargado de esa extraña significación que a veces atribuimos en sueños a ese dedo aplicado sobre unos labios mudos que después señalan alguna cosa que quien está soñando no tiene tiempo de distinguir antes de despertar sobresaltado. Pero, aunque olvidé muy pronto esta lúgubre noche, fue, curiosamente, esa noche, esa imagen compuesta -temblor, cisne y oleaje- la primera que me vino a la mente cuando un par de años más tarde me enteré de la muerte de Mademoiselle (p. 115).

A esa suerte de cuadro dantesco, a esa decadente imagen de un cisne que cual la Andrómaca del poema de Baudelaire cualquier decorado condena al ridículo, sigue el progresivo desvanecimiento de toda experiencia que se transforma en

recuerdo. Pero lo que sigue, más que el viejo lugar común de la finitud del tiempo es una lección sentimental. Extrañamente la lección no deja ningún saber, no produce conceptos, está por fuera de la filosofía, pues sus impresiones apelan a cierto rigor aleatorio –un cisne, un oleaje, el temblor en la oscuridad–, y excede también a la literatura en su versión autobiográfica, pues no hay un yo que hable sino una serie de escenas en un montaje que predispone a que sea la memoria quien lo haga. Por lo tanto, la lección es una forma de juego, si enseña algo es *el arte de perder* que es un arte de traer ante sí, desde los lugares más recónditos, los recuerdos perdidos, pero para inmediatamente arrojarlos a la consumación de la literatura que arde, al menos por unos instantes, en la memoria impersonal de toda experiencia de infancia en un escritor.

En una entrevista realizada en 1972, Nabokov señala lo siguiente: “probablemente tuve la infancia más feliz que se pueda imaginar”. Brian Boyd utiliza esta declaración como epígrafe a la primera parte de su biografía titulada: “Rusia. *Lody*”. El apelativo cariñoso de la infancia se entrelaza al objeto perdido que, cual un espejo se reflejará más adelante bajo la forma: “Europa. *Sirín*”. Una y otra vez, con la insistencia propia del biógrafo que busca asistir a los enigmas de la obra marcando su presencia en los orígenes mismos de ésta, Boyd vuelve sobre la importancia de la infancia en la literatura del autor de *Pálido fuego*:

Nabokov siempre pensó que desde las primeras fases su infancia feliz interpretó un papel excepcionalmente importante en el proceso que acabó haciendo de él un artista. En *Habla, memoria* entreteje motivos como las joyas

y cuestiones como la conciencia procurando que formen rompecabezas, unos rompecabezas tan misteriosos y arrebatadores como el pasado mismo. Sólo desenmarañando estos hilos camuflados y descifrando estos acertijos tácitos podemos descubrir las pistas de la sensación que tiene Nabokov de su propia infancia (1990, p. 58).

Sin embargo, el rompecabezas está conformado por el faltante de una pieza: la experiencia perdida. Esto es lo que hace de su imagen de conjunto una obra justamente imperfecta, aunque también hay que admitirlo, esa obra es una invención virtuosa del recuerdo cuando a este último lo contamina la inteligencia literaria de su autor. Razón por la cual, no es extraño pensar la infancia de Nabokov como una escena de la falta antes que como una escena que se duplica en las sucesivas obras. En Nabokov la infancia no es un motivo, es más bien un procedimiento: el papel feliz a interpretar por la literatura.

En este sentido el título elegido por Nabokov para sus memorias es significativo. La memoria hablaría, cual musa, cual figura griega que se asombra del ridículo en el cual se encuentra, al comprobar que el presente ya no le pertenece, ni bien la ingenuidad ha muerto, ni bien lo personal de un niño ruso se vuelve completamente ajeno. Por lo tanto, cabría la pregunta, ¿de quién son estos recuerdos?, ¿a quién le pertenecen? Y al formularla no habría otra respuesta más que aquella que señala que pertenecen a la infancia, la edad perdida de la literatura.

### **Referencias Bibliográficas**

- Agamben, G. (2012). *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Baudelaire, C. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- Benjamin, W. (2014). *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Boyd, B. (1990). *Vladimir Nabokov. Los años rusos*. Madrid: Anagrama.
- Freud, S. (2015). *Más allá del principio de placer*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nabokov, V. (1994). *Habla, memoria*. Barcelona: Anagrama.
- Páscoli, G. (1944). *Teoría del arte (El pequeño)*. Buenos Aires: Inter Americana.