

MUTATIS
MUTANDIS

Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción
ISSN: 2011-799X
Universidad de Antioquia

Orozco, Wilson
Multilingüismo, traducción y reescritura en Vladimir Nabokov*
Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción,
vol. 11, núm. 1, 2018, Enero-Junio, pp. 234-253
Universidad de Antioquia

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v11n1a11>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=499273775011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Multilingüismo, traducción y reescritura en Vladimir Nabokov¹

Wilson Orozco

wilson.orozco@udea.edu.co

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Resumen:

Vladimir Nabokov es uno de los creadores más paradigmáticos del siglo XX, además de reconocido escritor multilingüe. Ello le llevó a tener tres etapas: primero la rusa, luego la francesa, hasta pasarse definitivamente a la escritura en inglés, primero con *The Real Life of Sebastian Knight*, y posteriormente, entre otras, con *Lolita*, su obra maestra que lo haría famoso internacionalmente. En esta nueva etapa en inglés, acometió igualmente la tarea de traducir su obra escrita previamente en ruso (y viceversa) convirtiéndose así también en un activo ejemplo de *autotraductor*. Ello, por supuesto, no fue más que la continuación de su primera labor traductora, habiendo vertido ya al ruso autores tan canónicos como Carrol, Rimbaud, Yeats y Verlaine, entre otros; o Tiutchev, Lermontov y Pushkin –con su célebre *Eugene Onegin*– al inglés. Es de resaltar finalmente que su labor traductora, de enseñanza y de crítica literaria, al mejor modo de la reescritura planteada por André Lefevere, fue utilizada para su propia creación literaria a través de diversas y evidentes formas paródicas.

Palabras clave: traducción literaria, reescritura, multilingüismo, Vladimir Nabokov.

Multilingualism, translation and rewriting in Vladimir Nabokov

Abstract:

Vladimir Nabokov is one of the most paradigmatic creative minds of the 20th Century, as well as a renowned multilingual writer. This led to three stages in his writing: a Russian, a French one and an English one. His English period began when he wrote *The Real Life of Sebastian Knight*, and his subsequent works in this language were to include *Lolita*, the masterpiece that would make him world-famous. In this period, he also undertook the task of translating his earlier Russian language works into English (and vice-versa), thus becoming a living example of a *self-translator*. This, of course, was only a continuation of his earlier work translating canonical authors such as Carrol, Rimbaud, Yeats and Verlaine into Russian, or Tiutchev, Lermontov and Pushkin –with his famous *Eugene Onegin*– into English. Finally, in the best tradition of rewriting as proposed by André Lefevere, he evidently found different ways to use his work as a translator, teacher and literary critic in his own literary creation.

Keywords: literary translation, rewriting, bilingualism, Vladimir Nabokov.

¹ Artículo derivado de la investigación doctoral titulada “Transtextualidad y reescritura en *Lolita* de Vladimir Nabokov”.

Plurilinguisme, traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov

Resumé :

Vladimir Nabokov est l'un des créateurs les plus paradigmatiques du 20ème siècle, ainsi qu'un écrivain plurilingue bien connu. Cela l'a fait passer par trois étapes : d'abord le russe, puis le français, avant de passer à l'écriture anglaise, d'abord avec *The Real Life of Sebastian Knight*, et plus tard, parmi d'autres, avec *Lolita*, son chef-d'œuvre qui le rendrait célèbre internationalement. Dans cette nouvelle étape en anglais, il a également entrepris de traduire son travail précédemment écrit en russe (et vice versa), devenant ainsi un exemple actif d'un auto-traducteur. Ceci, bien sûr, n'était que la continuation de son premier travail de traduction, ayant déjà tourné vers le russe des auteurs canoniques tels que Carroll, Rimbaud, Yeats et Verlaine, parmi d'autres; ou Tiutchev, Lermontov et Pouchkine -avec son célèbre Eugène Oneguine- à l'anglais. Enfin, il faut souligner que son travail de traduction, d'enseignement et de critique littéraire, à la meilleure manière de la réécriture proposée par André Lefèvre, fut utilisé pour sa propre création littéraire à travers des formes parodiques variées et évidentes.

Mots-clés : traduction littéraire, réécriture, multilinguisme, Vladimir Nabokov.

1. Introducción

Este artículo girará en torno a la siguiente tesis: el temprano multilingüismo de Vladimir Nabokov lo conectó con lo más canónico de la literatura occidental, ello a su vez lo llevó en un principio a la traducción del inglés y el francés al ruso, así que la traducción luego alimentó muchas de sus propias historias posteriores, reescribiendo así de nuevo la tradición literaria recibida. De esta manera, a través de la traducción, e igualmente de la enseñanza y de la escritura de manuales literarios, Nabokov fue un buen ejemplo de lo que Lefevre (1992) considera como el *reescritor*, en el sentido de esa constante difusión de lo literario. Por ejemplo, la primera traducción al ruso de *Alice in Wonderland* fue realizada por Nabokov, y luego su más famosa novela, *Lolita*, se podría entender como una larga reescritura del texto de Carroll. En este sentido de la ampliación, habría otro tipo de reescritura, la *hipertextualidad*, planteada por Genette (1989). Así que *Lolita* podría ser igualmente, y continuando con Genette, una parodia de la novela detectivesca, a la vez que poseedora de intertextos en francés procedentes de *Carmen* de Prosper Mérimée, más la intercalación de múltiples referencias a los cuentos de hadas. A modo de síntesis entonces, la maestría de Nabokov consistió en tomar la materia literaria común, ya debidamente establecida, recreándola, tanto como traductor, difusor y parodista.

Pero, antes que nada, vayamos primero a señalar brevemente algunos datos biográficos que explican el multilingüismo de Nabokov, además de su temprana educación literaria, y su consecuente afición por la traducción. Ello, no sin antes a la vez aclarar lo que implica una reseña biográfica. El mismo Vladimir Nabokov planteó que toda biografía, e incluso toda autobiografía, está sometida al formalismo y a la restricción de los modos de la ficción. Al contar una vida, propia o de otro, estamos sometidos a la tramposa memoria, a la edición conveniente, a la glorificación y al perdón, sobre todo de nuestros propios pecados. Al recordar y recordarnos, escogemos y descartamos, dejamos de lado

lo importante, e intensificamos aquello que, tal vez en su momento, fue tan solo una nimiedad. Bien lo dice el narrador de *La dádiva*, una de las primeras novelas del autor ruso:

Tenemos ante nosotros un delgado volumen titulado *Poemas* [...] que contiene unos cincuenta poemas de doce versos dedicados todos ellos a un único tema: la infancia. Mientras los componía fervientemente, el autor pretendía, por un lado, generalizar las reminiscencias seleccionando elementos característicos de cualquier infancia lograda –de ahí su aparente evidencia; y por otro lado, sólo ha permitido que en sus poemas penetrara su esencia genuina– de ahí su aparente escrupulosidad (1988, p. 7).

En lo biográfico, y tal vez mucho más en lo autobiográfico, se mezclan la imaginación, la idealización, y los intereses. Esto es, por ejemplo, lo que afirma Jacques-Alain Miller con respecto a su biografía sobre Lacan:

Lo real no se transmuta en verdad, si no es en sí misma mentirosa. Existe ese obstáculo irreducible que constituye lo que Freud llamaba la represión primaria: se puede seguir interpretando siempre, no hay la última palabra de la interpretación. En resumen, autobiografía es siempre autoficción (Miller, 2011, p. 15).

A propósito de lo anterior, es particularmente interesante cómo Freud descubrió que el relato que hace el niño de sus padres puede llegar a diferir, en los términos de la idealización, de aquellos padres reales. Ello mismo se podría aplicar, pues, al relato idealizado que hace el adulto en torno a su progenitor, mucho más si este último ya ha desaparecido. Pero atendamos, de nuevo, a lo que dice particularmente Freud con respecto a las idealizaciones:

Esa sustitución de ambos progenitores o del padre solo por unas personas más grandiosas, descubre que estos nuevos y más nobles padres están íntegramente dotados con rasgos que provienen de recuerdos reales de los padres inferiores verdaderos, de suerte que el niño en verdad no elimina al padre, sino que lo enaltece. Y aun el íntegro afán de sustituir al padre verdadero por uno más noble no es sino expresión de la añoranza del niño por la edad dichosa y perdida en que su padre le parecía el hombre más noble y poderoso, y su madre, la mujer más bella y amorosa (1999, p. 220).

Se hace necesario entonces aclarar que, en esta semblanza biográfica, se presentan, de cierta manera, dos temas básicos: por un lado, reescribir una vida; por el otro, traducir esa vida luego para alguien más. Con mucho de intertextualidad, además, porque como bien ha demostrado la posmodernidad, la historiografía no es más que la puesta en juego de múltiples textos en una evidente conexión y reescritura entre ellos. En otras palabras, hacer historia no es más que remitirse a y reescribir textos que han existido ya previamente (Allen, 2000). Así que veamos mejor, a modo de ejemplo, cómo concibe Nabokov, entre paródico y burlesco, a través de uno de sus narradores, la forma en la cual reconstruimos las vidas de los escritores:

Como se observa invariablemente al principio de todas las biografías literarias, el niño era un glotón en lo referente a libros. Destacaba en sus estudios. En su primer ejercicio de escritura reprodujo laboriosamente: ‘Obedece a tu soberano, hónrale y sométete a sus leyes’, y la yema comprimida de su dedo índice quedó manchada de tinta para siempre. Ahora han terminado los años treinta y comenzado los cuarenta (1988, p. 232).

Así que, una vez hecha esta aclaración, tomada de la misma concepción que tenía Nabokov sobre la (re) construcción biográfica, he aquí brevemente la larga vida del muy activo y vital escritor. Este, pues, nació en 1899 en San Petersburgo (Rusia), y desde niño fue educado en un ambiente elitista y aristocrático. Así que aprendió el inglés y el francés a la par que el ruso, su lengua materna. Poseedor de una amplia biblioteca, y de un no menos culto padre, y bajo la tutela de férreas institutrices francesas, leyó desde bien temprano a autores tan canónicos como Shakespeare, Poe, Flaubert, siendo estos más adelante material para sus recreaciones hipertextuales, así como objetos de estudio cuando ejerció como profesor universitario en universidades norteamericanas. Tres son entonces las fases lingüísticas de Nabokov: escritor en ruso hasta finales de la década de los treinta, luego sigue un corto periodo en francés en el que escribió “Mademoiselle O”, texto que posteriormente sería integrado a su muy ficticia autobiografía *Speak, Memory* (1996a), y finalmente su paso definitivo al inglés con la escritura de *The Real Life of Sebastian Knight*. Paso que, de manera muy interesante, puede explicarse por la traducción que ya había hecho de otra de sus novelas escrita originalmente en ruso: “I switched to English after convincing myself on the strength of my translation of *Despair* that I could use English as a wistful standby for Russian” (Nabokov, 1990, p. 75). A pesar de ello, nunca dejó de afirmar igualmente que ese cambio, en todo caso, lo obligó a expresarse siempre en una lengua espuria.

Sin cumplir los veinte años, y debido a la Revolución Rusa de 1917, ha de abandonar su vida de lujos y de privilegios, empezando así entonces un largo exilio geográfico y mental, dedicándose desde bien temprano y a tiempo completo a la escritura, junto con la enseñanza de inglés y la traducción literaria. Todo ello en medio de la extensa comunidad de exiliados rusos en Berlín. Activa comunidad que, entre otras, poseía periódicos, publicaciones y editoriales propias, y gracias a las cuales Nabokov publicó en ruso bajo el seudónimo de V. Sirin. Y fue realmente la traducción literaria la que ampliamente le sirvió para sobrevivir, pero, sobre todo, para alimentar a futuro sus hipertextuales historias. Además, es a través de la traducción de las obras de Dostoievski como conoce a Vera Nabokov, también exiliada, y quien trabajaba como traductora en Berlín.

A partir de ahí, Vera se convirtió en su inspiradora, a la vez que en mano derecha de Nabokov, pasando en limpio, por ejemplo, todas sus novelas completas que habían sido escritas a mano. Posteriormente, y con la fama literaria ganada por Nabokov, ayudó a Nabokov a corregir las traducciones de su obra al alemán, al francés y al ruso. Fue ella la responsable también de traducir varios de sus textos, así como habría de continuar dicha labor, décadas más tarde, su propio hijo, Dmitri Nabokov. No podemos dejar de lado, esa referencia entre chistosa y tierna que hace Nabokov de la niñez de su propio hijo: “Evening guests had to be entertained in the kitchen so as not to interfere with my future translator’s sleep” (Nabokov, 1990, p. 76). Como se puede observar, fue un particular matrimonio, caracterizado especialmente por la presencia de la traducción.

En 1937, y dado el escabroso ascenso de Hitler al poder, ello hubo de obligarlos a emigrar –una vez más– a París, ya que Vera Nabokov era de origen judío. Así, esta solidaria pareja hubo de continuar trabajando allí para sobrevivir: ella, como traductora; él, como profesor de inglés y escritor, encerrándose en el baño para escribir, como luego sería retratado Humbert en *Lolita*. El periodo parisino duró poco, ya que la inminente invasión de las tropas nazis los obligó, una vez más, a exiliarse en los Estados Unidos. Allí había perspectivas para que Nabokov pudiera trabajar como profesor de literatura en las universidades de Cornell y Wesley. Se convirtió así en uno de los profesores más influyentes, dejando impronta en escritores tan reconocidos como John Barth y Thomas Pynchon. Los Nabokov nunca pudieron regresar a su siempre añorada patria. Y ello fue mucho más dramático para Nabokov quien, como pocos, fue un escritor con una evidente nostalgia por la tierra y su idioma. Principalmente por el abandono del ruso que habría de hacer en algún momento para pasarse definitivamente al inglés. Pero el cambio tuvo sus frutos ya que *Lolita*, escrita precisamente en su “fase inglesa”, lo convertiría en toda una estrella internacional, y de cuenta de ella, se convertiría –por fin– en el escritor totalmente consagrado que ya hacía mucho merecía ser.

Al referirnos al exilio de Nabokov, debemos acudir a Claudio Guillén (2005), quien señala que, precisamente, este ha caracterizado a muchos escritores, siendo la lista realmente extensa (pp. 42-43). Exiliados por muchas razones, como las políticas, las económicas, las sociales o las culturales. De igual manera, el viaje, el traslado aquí y allá, siempre ha estado también en el fondo de dicho exilio. Viaje que, a la vez, generará pérdida y nostalgia, y de ahí el intento de recuperar lo perdido a través de la creación del texto literario. Dichas características son propias de la obra de Nabokov, un autor que según Navarro:

[es] el primer escritor que con el tema de la emigración, –presente en todas sus obras– expresa los sentimientos de la ‘generación perdida’, aunque exprese estos sentimientos de modos muy diferentes, a veces estruendosamente y otras de modo apenas audible. Lo que siempre permanece inalterable es la nostalgia. Victor Erofeev, afirma que la infancia y adolescencia de Nabokov es el símbolo del ‘paraíso perdido’ y, en efecto, la nostalgia de un ‘paraíso perdido’ de la infancia está presente en casi todas [sus obras] (2014, p. 205).

Ese peregrinaje estuvo presente en la ficción nabokoviana gracias a personajes que viajan constantemente, habitantes de hoteles y de otros espacios igualmente cerrados, aunque eso sí, también innegablemente escabrosos como la cárcel o el hospital psiquiátrico. De tal manera que el viaje junto con el carácter de lo literario, características como hemos visto de la vida de Nabokov, se manifestaron en muchos de sus personajes, particularmente en Humbert, el profesor elitista de *Lolita*: tanto este como Nabokov fueron viajeros incorregibles (Raguet-Bouvard, 1996, p. 86): el periplo, por ejemplo, que emprenden por gran parte de los Estados Unidos, sirve para dar cuenta de un país real a la vez que mistificado. Ambos también son traductores, y expertos profesores de literatura, así como autores de manuales que divulgan la amplia literatura de Occidente. La riqueza literaria de estos reescritores se funda en ese encuentro de diversas influencias culturales.

2. Nabokov, multilingüe

Una de las temáticas más recurrentes en la reescritura de Nabokov es la del doble, presencia que pareciera estar dada desde el mismo multilingüismo de Nabokov, con esa mezcla de idiomas, entre su maternal ruso y el inglés y francés como vehículos de escritura. Al pasarse del ruso al inglés de manera definitiva, informa en el epílogo de *Lolita* que “[i]t had taken me some forty years to invent Russia and Western Europe, and now I was faced by the task of inventing America” (Nabokov, 2012b, p. 312). Esa invención de los Estados Unidos, a través del inglés, tiene como consecuencia el interés de ser considerado un escritor norteamericano más (Nabokov, 2012b, p. 315), sin dejar de señalar que el ruso siguió siendo su idioma añorado. Porque ese abandono de una lengua por otra parece que le hubiera generado, a la vez, una cierta desazón comunicativa tanto en su obra como en su vida. Algunos de sus personajes se sienten descolocados, descontextualizados, y siempre con una ansiedad frente al idioma que hablan. Como fue, sin duda, la experiencia del mismo Nabokov, y que Steiner supo muy bien describir al afirmar que “lamentándose sin cesar por haber perdido el tesoro de su lengua materna, el ruso, Nabokov acomete la empresa de forjarse una lengua anglo-americana suntuosamente personal” (2002, p. 228). Sin embargo, Nabokov siempre consideró el inglés como un artefacto de segundo orden, como un idioma inalcanzable, no logrando expresar a través de este todo lo que deseaba:

My private tragedy [...] is that I had to abandon my natural idiom, my untrammelled, rich, and infinitely docile Russian tongue for a second-rate brand English, devoid of any of those apparatuses –the baffling mirror, the black velvet drop, the implied associations and traditions-which the native illusionist, frac-tails flying, can magically use to transcend the heritage in his own way (Nabokov, 2012b, pp. 316-317).

Juicios que pueden resultar un tanto incomprensibles y hasta demagógicos, ya que es reconocida, sin duda, la maestría de su escritura en inglés. Por otra parte, hay que agregar que la escritura que realizó en ruso tampoco resultó una tarea fácil. Según Grayson (1977), resulta paradójico que la traducción de *Lolita* a su idioma materno realizada por el mismo autor, no sea más que la sombra de su escritura en inglés, señalando además que dicha traducción resultó demasiado apegada a la versión original, es decir, lamentándose que hubiera terminado siendo tan “un-Russian” (Grayson, 1977, p. 183). Por otra parte, llama también la atención que Nabokov afirme que se vio obligado a utilizar una lengua en la cual no se sentía cómodo a pesar de decir a la vez que “America is the only country where I feel mentally and emotionally at home” (1990, 112). En todo caso, para él, escribir en cualquier idioma fue siempre una penosa tarea (un escarmiento que nunca ocultó) ya que su estilismo y perfeccionismo eran de sobra conocidos. Aunque para algunos de sus personajes escribir también tiene su recompensa. En torno a “Mister R”, personaje de *Transparent Things*, se hace la siguiente caracterización lingüística que justamente podría ser aplicada también a Nabokov. Se nos informa que el personaje en cuestión, “wrote English considerably better than he spoke it. On contact with paper it acquired a shapeliness, a richness, an ostensible dash, that caused some of the less demanding reviewers in his adopted country to call him a master stylist” (1996b, p. 504). Y las razones, además, por las que en efecto Nabokov

prefería siempre contestar sus entrevistas por escrito, tenían que ver con el intento de mantener un esclavizante perfeccionismo con la aparente excusa, según él, de la dificultad que tenía para expresarse oralmente en inglés (aparte también de defender su privacidad):

I think like a genius, I write like a distinguished author, and I speak like a child. Throughout my academic ascent in America, from lean lecturer to Full Professor, I have never delivered to my audience one scrap of information not prepared in typescript beforehand and not held under my eyes on the bright-lit lectern. My hemmings and hawings over the telephone cause long-distance callers to switch from their native English to pathetic French. At parties, if I attempt to entertain people with a good story, I have to go back to every other sentence for oral erasures and inserts. Even the dream I describe to my wife across the breakfast table is only a first draft (1990, párr. 2-3).

Es evidente también que el inglés le dio una audiencia internacional que en ruso tal vez no habría tenido, y que el cambio de idioma, sobre todo si este goza de un gran valor simbólico, ayuda ostensiblemente a dicho reconocimiento. Porque no es gratuito que un autor se plantee la idea de pasarse a otro idioma, sobre todo si este tiene un mayor peso literario y una mayor recepción entre sus hablantes. Pascale Casanova, en *La república mundial de las letras* (2001), plantea en ese sentido que muchos escritores que han optado por escribir en una lengua diferente a la materna lo han hecho por razones pragmáticas, es decir, en busca de una mayor difusión. En otras palabras, escribir en una lengua que, en términos bursátiles, tendría un mayor peso y un mayor capital simbólico.

En todo caso, no fue solamente Nabokov quien tuvo su “private tragedy” al haber abandonado su idioma materno. Sebastian Knight, su romántico personaje, sufre en igual medida la aludida tragedia lingüística: “¡Pobre Knight! Realmente, tuvo dos etapas: la primera, un hombre insípido que hacía cisco el inglés; la segunda, un hombre hecho cisco que escribía un inglés insípido” (1978, p. 7). Ese bilingüismo, y su connatural desazón, son también experimentados por Humbert, el culto narrador de *Lolita*: personaje francófono, al igual que su padre, un ciudadano suizo de ascendencia francesa. Humbert, como Nabokov, estaba obligado a expresarse en inglés, el idioma de su educación. Y también, como con Nabokov, es hablado a regañadientes, con dificultad e inseguridad. Por otra parte, Charlotte y Lolita, como angloparlantes, serán a su vez versiones opuestas de la alienación lingüística de Humbert, intentando expresarse en un francés horroroso para el elitista profesor. Por ejemplo, él dice “Ensuite?” y lo de Lolita es un extraño y pálido “Ansooit?” (Nabokov, 2012b, p. 114), que busca imitar la pronunciación, pero sin alcanzar un supuesto original. La madre tampoco se salva del sarcasmo de Humbert cuando este relata cómo Charlotte hablaba francés: “‘Dolores Haze, ne montrez pas vos zhambes’ (this is her mother who thinks she knows French)” (Nabokov, 2012b, p. 44). La madre de Lolita, pues, en su esnobismo, trata de hablar un francés de manera refinada sin lograrlo –como igualmente ha sucedido en inglés con la mamá de Sebastian Knight–. Otros personajes en *Lolita* también intentarán hablar de una manera cuidada –a excepción de la nínfula–, simulando patéticamente, a los ojos del culto profesor, una cultura que no poseen.

Con todo esto, también pareciera que la incomunicación y la imposibilidad de alcanzar un contacto real estuvieran de esta manera metafórica presentes en la obra de Nabokov. Como si sus personajes padecieran continuamente una dificultad comunicativa promovida por dicho multilingüismo: un no-lugar donde se habla en un idioma, pero se suspira por otro. Ese sentirse siempre extranjero, con una constante mezcla de identidades y uso de máscaras, es ya para Nabokov una constante desde su época de estudiante en la Universidad de Cambridge. Allí, como portero del equipo de fútbol estudiantil, nos invita a imaginarlo como un “fabulous exotic being in an English footballer’s disguise, composing verse in a tongue nobody understood about a remote country nobody knew” (2012a, p. 212). Así que, para resumir, lo que a primera vista parece como una bendición –el manejo de varios idiomas– en Nabokov pareciera haber sido también fuente de malestar, con esa constante manifestación del amor por el ruso, pero la necesidad de escribir y de reescribir en otros idiomas, principalmente en inglés². De tal manera que, en el mismo Vladimir Nabokov, podemos advertir rasgos aplicables a toda su obra: la indeterminación de las fronteras, los idiomas superpuestos y los más variados estilos literarios (Berberova, 2010). Finalmente, la experiencia de Nabokov como estudiante en Cambridge alude de manera muy interesante al disfraz (*disguise*), y a esa labor solitaria de la escritura en un idioma incomprensible para su medio. Ello se complementa con su labor como traductor que ejerció allí igualmente, y de la cual hablaremos más ampliamente a continuación.

3. Nabokov, traductor

El multilingüismo de Nabokov y de sus personajes, los lleva a ejercer de espontáneos traductores (o de tiempo completo), al reescribir para el narratario de turno, expresiones, giros, frases incomprensibles en otros idiomas³. Uno de ellos, Hermann, al escuchar a su doble, se ve obligado a traducirnos lo que este afirma: “–Sí –dijo Félix en un tono ligerísimamente más animado, y luego añadió sentenciosamente: ‘Las tripas vacías no tienen orejas.’ (Sigo traduciendo sus adagios; en alemán, todos ellos tenían tintineantes rimas.)” (2004, p. 55). O más adelante en *Lolita*, una novela del todo parecida a *Desesperación*, en eso de dar cuenta de un personaje y su doble. Porque Humbert asimismo traduce para el narratario aquellas expresiones que aparentemente este no entendería, como en aquella escena con su primera esposa, y quien ha de abandonarlo por otro:

² Y nunca desprendiéndose de sus diccionarios. Escritor que, al modo de Humbert, solo parecía contar con las palabras para jugar.

³ Gran parte de los personajes nabokovianos están también del lado de la creación. Principalmente como narradores que fungen de escritores, o de narradores en busca del texto creativo que los justifique: “Nabokov’s central theme is, of course, the nature of the creative imagination and the solitary, freak-like role into which a man gifted with such imagination is inevitably cast in any society. Such a person may be shown pursuing his basic endeavor directly (e.g., Sebastian Knight or the hero of *The Gift*), but more often, as Khodasevich pointed out, Nabokov’s artist-hero is disguised by means of some mask that may appear at first glance unrelated to artistic creation. Thus, the work of art that the hero strives to create, or at times actually achieves, may be presented in the guise of chess playing (*The Defense*), butterfly collecting (*The Aurelian*), a murder (*Despair*), seduction of a young girl (*Lolita*), [etc.]” (Karlinsky, 1967, p. 268).

I let her go on for a while and then asked if she thought she had something inside. She answered (I translate from her French which was, I imagine, a translation in its turn of some Slavic platitude): 'There is another man in my life' (2012b, p. 27).

Más adelante, en novelas como *¡Mira a los arlequines!* y *Pálido fuego*, tendremos al ruso extensamente usado, sobre todo en la forma de transliteraciones aparecidas en el texto entre paréntesis, junto a la voz o la expresión del original en inglés. Según Javier Aparicio Maydeu, dichas expresiones son

las que le confieren al caso Nabokov una personalidad singular, pues van mucho más allá de la mera necesidad expresiva (o de la presunta excentricidad literaria), convirtiéndose en una inequívoca marca de estilo, enojosa en ocasiones para el lector pero sumamente reveladora del conflicto que se desata en el narrador en incontables encrucijadas textuales del proceso de redacción del relato y, más aún, convirtiéndose por encima de todo en un ejemplo de aquel 'abismo entre la expresión y el pensamiento' al que el propio Nabokov se refería en *La verdadera vida de Sebastian Knight*, en ejemplo de dependencia emocional del narrador *émigré* respecto de su origen cultural, por cuanto la voz rusa transliterada situada al lado mismo de su traducción inglesa significa de forma fehaciente la convivencia 'del idioma A del propio vivir íntimo', al que aludía Guillén, esto es, el ruso, y el idioma B de acogida, el idioma que ha pasado a ser predominante en el ámbito social, esto es, el inglés (2011, p. 376).

Por otra parte, uno de los estudios más completos en torno a la relación de Nabokov con la traducción es el de Jane Grayson (1977) titulado *Nabokov translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Aquí, nos enteramos que, en términos generales, Nabokov empezó a traducir primero al ruso, luego al francés, y por último al inglés. Todo por diversión o, en menor medida, por encargo (Grayson, 1977, p. 13). En su juventud, después de escapar de su natal Rusia y de establecerse en Cambridge para cursar estudios universitarios, tradujo a diversos autores durante la soledad y la alienación de esa experiencia como estudiante universitario. Así lo refiere el propio Nabokov en *Speak, Memory*, su muy ficticia autobiografía: "I translated into Russian a score of poems by Rupert Brooke, *Alice in Wonderland*, and Romain Rolland's *Colas Breugnon*" (2012a, p. 212). Al ruso tradujo también a Yeats y Verlaine (Appel Jr., 2012, p. lxxix), así como a Alfred de Musset y Rimbaud. También la obra de Shakespeare, siendo, por supuesto, su erudito conocedor (Naiman, 2006, p. 5), manifestando además una evidente influencia y una admiración declarada por el autor inglés. De tal manera que lo imitó formalmente en algunas ocasiones, a través de juegos de palabras y de dobles sentidos, especialmente allí donde, por ejemplo, el lenguaje obsceno debía aparecer en *Lolita* (Naiman, 2006). De manera inversa, tradujo también al francés poemas de Pushkin y al inglés autores rusos como Tiutchev y Lermontov.

Nabokov acometió también, desde bien temprano, la traducción de sus primeras obras escritas en ruso, al idioma en el cual se preparaba para asentarse por completo, es decir, el inglés. De esa manera vuelve sobre su escritura anterior, revisitando su pasado, reescribiéndolo: "Nabokov's translation of his novels was very much a movement back in time" (Green, 1988, p. 96). De suerte que redefinió, corrigió, organizó y completó así ese pasado, agregando y ejerciendo una vez más la reescritura (Grayson, 1977, pp. 3-4). Por ejemplo, esas obras traducidas del ruso al

inglés en su periodo europeo, constantemente fueron revisadas y manipuladas posteriormente como *Risa en la oscuridad* o *Desesperación* en cuyo prefacio precisamente afirma el autor-traductor:

Para esta edición he hecho algo más que ponerle un remiendo a mi traducción de hace casi treinta años: he revisado el propio original ruso. Los estudiosos que tengan la suerte de poder comparar los tres textos notarán asimismo la adición de un fragmento importante que había sido neciamente omitido en épocas más tímidas. ¿Es justo, o prudente, desde un punto de vista erudito, haber actuado así? Puedo imaginar fácilmente lo que Pushkin les habría dicho a sus temblorosos parafraseadores; pero sé también lo satisfecho y emocionado que me habría sentido yo en 1935 si hubiese podido leer anticipadamente esta versión de 1965. El éxtasis amoroso que un joven escritor puede sentir por el escritor más viejo que algún día llegará a ser no es más que ambición en su forma más pura. Este amor no es sin embargo devuelto recíprocamente por ese escritor de más edad desde su más amplia biblioteca, pues incluso si llegase a recordar aquel paladar desnudo y aquel ojo sin legañas, apenas si le dedicaría un fastidiado encogimiento de hombros al chapucero aprendiz que fue de joven (Nabokov, 2004, pp. 4-5).

Una vez ya establecido creativamente en inglés, decidió acometer a su vez la autotraducción al ruso, como fue el caso, primero de *Habla, memoria*, y luego de su novela estrella, *Lolita*, solo para evitar los “errores” que, según el perfeccionista Nabokov, siempre veía en abundancia en la traducción hacia los idiomas que él manejaba. Tanto que dichos errores podrían formar otra novela completa, según él, en el caso precisamente de *Lolita* (Nabokov, 1990, p. 31):

Then I imagined something else. I imagined that in some distant future somebody might produce a Russian version of *Lolita*. I trained my inner telescope upon that particular point in the distant future and I saw that every paragraph, pockmarked as it is with pitfalls, could lend itself to hideous mistranslation. In the hands of a harmful drudge, the Russian version of *Lolita* would be entirely degraded and botched by vulgar paraphrases or blunders. So I decided to translate it myself (Nabokov, 2012, p. 32).

En los términos de la traducción como reescritura, en *Lolita*, por ejemplo, el vehículo Blue Melmoth, pasa de ser una alusión a la novela *Melmoth the Wanderer* al nombre de una mariposa de las que era igualmente un experto mundial: “Incidentally, Icarus is also the name of a species of butterfly: *Polyommatus icarus*, the Common Blue” (Grayson, 1977, p. 66). Igualmente Grayson (1977), experto en la faceta de Nabokov como traductor, ha hecho otros importantes hallazgos con respecto a esa versión rusa de *Lolita*. Afirma este que Nabokov también “adds [a] reference to Evgeny Onegin” (p. 171) ausente en la versión inglesa y que además “elucidates many of the tantalizing references in the English original” (p. 171). Asimismo, concluye aquel que en esa labor de autotraducción y de recreación, Nabokov compartió sin duda destino con escritores bilingües tan afamados como Julien Green o Samuel Beckett.

No obstante, para Grayson (1977), dicha autotraducción fue una suerte de fracaso ya que no tiene la misma fuerza y la maestría de aquella escrita en inglés. Grayson señala igualmente que Nabokov no comulgaba con aquello conocido como la fidelidad en traducción, o no por lo menos en lo referente a su labor de autotraductor, ya que para Nabokov el hecho de traducir era sin duda una excusa para reescribir lo ya escrito (1977, p. 119). Porque al contrario, en cuanto a su concepción de la

traducción en general, observamos afirmaciones de este tipo: “The clumsiest literal translation is a thousand times more useful than the prettiest paraphrase” (Nabokov, 2000, p. 71). En todo caso, es como si subyaciera la idea de una imposibilidad de transmitir el mensaje “original” a través de la traducción, y que pareciera mitigar esa imposibilidad con la literalidad: eso sí, repetimos, algo impensable en su propia labor de autotraducción. Ello tal vez lo ilustra más elocuentemente, una vez más, Hermann, el narrador de *Desesperación*:

Al principio jugueteé con la idea de enviarlo todo directamente a un editor —alemán, francés o norteamericano—, pero está escrito en ruso, y no todo es traducible, y... bueno, puestos a ser francos, soy muy exigente en lo que se refiere a mis arpegios literarios, y creo firmemente que la pérdida de un solo matiz o inflexión echaría a perder por completo el conjunto. También se me ha ocurrido enviarlo a la URSS, pero no tengo las direcciones necesarias, ni sé cómo se hace ni si mi manuscrito sería leído, pues, debido a la fuerza de la costumbre, empleo la ortografía del antiguo régimen, y reescribirlo todo excede mis posibilidades. ¿«Reescribir» digo? Ni siquiera sé si soportaré la tensión que supone seguir escribiendo (2004, p. 107)⁴.

Nabokov decidió también acometer una de las traducciones más desafiantes que se conozcan, a saber, traducir al inglés la novela escrita en verso *Eugene Onegin*, obra de su muy admirado Pushkin. Porque Nabokov se preocupaba tanto de las traducciones que se hacían de él, como de los textos que amaba y que, según el autor ruso en muchas ocasiones, estaban dolorosamente traducidos, que se exigía una respuesta a ese dolor:

A tortured author and a deceived reader, this is the inevitable outcome of arty paraphrase. The only object and justification of translation is the conveying of the most exact information possible and this can be only achieved by a literal translation, with notes (Nabokov, 1990, p. 69).

La traducción de dicha novela en verso resultó en una obra de cuatro volúmenes (el 80 % de ella repleta de comentarios y de estudios críticos, una labor que le tomó diez años de arduo trabajo). Traducción que ya en su intencionalidad estaba destinada a

⁴ Con Nabokov la reescritura se da también a través de esos cultos personajes, que se dedican a las labores de la escritura, reescribiendo textos en algunos casos desaparecidos, como es el caso de Humbert: primero debe destruir el diario en el que daba cuenta de su amor por Lolita, luego lo reescribe y lo presenta ante los miembros del tribunal encargado de juzgarlo por la muerte de su enemigo, Quilty. Asimismo, desde la cárcel, reescribe tanto las cartas que Lolita y Charlotte habían escrito en el pasado, como fragmentos recordados de artículos de revistas o de libros, en una evidente muestra de pastiche literario.

Igualmente, tanto los narradores como Nabokov mismo parecieran esclavizados por la obsesión con encontrar la frase perfecta; lo que, en el caso del autor de *Lolita* daba como resultado una maraña textual plena de tachones, borrones y sobre-escrituras. Porque la de Nabokov fue una escritura con atención al más mínimo detalle, para que nada estuviera de manera gratuita en la construcción textual, esa era realmente su concepción de la escritura. Esa obsesión se puede entender en esa costumbre de escribir a lápiz en tarjetas, tacharlas, reescribir en los márgenes, borrar, hasta encontrar una mediana satisfacción: “I have rewritten —often several times— every word I have ever published. My pencils outlast their erasers” (1990, p. 4), confiesa. Luego hacerlas mecanografiar por Vera, para luego, exigente y obsesivamente, seguir puliendo los detalles que hacían parte esencial del decorado. Porque también era afecto a afirmar que “in high art and pure science detail is everything” (1990, p. 142). Así, Nabokov fue uno de esos escritores en la constante actividad de tachar y reescribir obsesivamente hasta encontrar *la palabra justa* (Aparicio Maydeu, 2009).

la locura, y para algunos, al fracaso. Y todo ello por esa absoluta literalidad (con los problemas que eso siempre implica) y así, finalmente calificada por él, como monstruosa⁵:

In translating its 5500 lines into English I had to decide between rhyme and reason –and I chose reason. My only ambition has been to provide a crib, a pony, an absolutely literal translation of the thing, with copious and pedantic notes whose bulk far exceeds the text of the poem. Only a paraphrase “reads well”; my translation does not; it is honest and clumsy, ponderous and slavishly faithful. I have several notes to every stanza (of which there are more than 400, counting the variants). This commentary contains a discussion of the original melody and a complete explication of the text (Nabokov, 1990, p. 6).

Hacia el final de sus días, se dedicó a corregir las traducciones que hicieron otros de su obra (como con *La dádiva*, por ejemplo) en una labor incesante de perfección textual. Y a la pregunta de cuál era su relación con la traducción que hacían otros de sus novelas, respondía:

En el caso de las lenguas que mi mujer y yo conocemos o podemos leer, como inglés, francés, y en cierta medida alemán e italiano, el sistema es el cotejo estricto de cada frase. En el caso de las versiones japonesas o turcas, trato de no imaginar los desastres que probablemente salpican cada página (Nabokov, 1977, p. 85)⁶.

Por otra parte, recordemos que antes habíamos dicho que una de las traducciones tempranas de Nabokov fue *Alicia en el país de las maravillas*. Lo traemos de nuevo aquí, solo para demostrar cómo ciertos textos que Nabokov tradujo alimentaron su propia escritura, así que tomaremos este canónico texto como ilustración. Nabokov, por supuesto, no fue ajeno a este fundacional texto, lo leyó muy bien, como corresponde a la profunda lectura que toda traducción implica. Porque si *Lolita* se puede entender como la traducción, ampliación, reescritura del poema “Annabel Lee” de Edgar Allan Poe, lo mismo habría que hacer con respecto a *Alice in Wonderland*, como forma ampliada del corto texto de Lewis Carroll. Dicha traducción al ruso, de 1923, ha sido una de las de mayor calidad a un idioma extranjero (Boyd, 1992, p. 220). El texto, a propósito, no dejó de tener tampoco impacto en la vida de Nabokov: cuando Alemania estuvo asediada por la inflación en los años treinta, le fueron pagados cinco dólares por ella, lo que él parece valorar profundamente en su autobiografía. Además, dicha versión en ruso sirvió de cuento infantil, relata su hijo Dmitri Nabokov, para poder conciliar el sueño mientras era leído por su madre, Vera Nabokov. Aunque lo más importante, por lo menos para este trabajo, es que la niña de Carroll es por completo reescrita por Humbert. Ambas serán niñas curiosas, viviendo en un mundo cerrado y claustrofóbico, aunque en el caso de Lolita, con una experiencia mucho más desgarradora para ella, solamente una triste habitante del mundo de Humbert. No es gratuito, pues, que Humbert parodie cínicamente afirmando que Lolita nunca fue feliz en su “Humbertland”. Por supuesto,

⁵ “I take literalism to mean ‘absolute accuracy’” (Nabokov, 2000, p. 81).

⁶ Para enfatizar en ese carácter multilingüe de Nabokov, hay que agregar que no solamente revisaba las versiones al alemán de su propia obra, sino que se ocupó también de la de otros autores. Particularmente con “Onegin”: “I have checked only the French and English versions, and some of the rhymed German ones” (Nabokov, 2000, p. 78).

otras menciones de *Alice in Wonderland* se sucederán en *Lolita*. Como buen aficionado a los cuentos fantásticos, Humbert cree que vive literalmente en Wonderland, ya que mientras ve dormir a Lolita afirma que “[a] breeze from wonderland” (Nabokov, 2012b, p. 131) empezó a alterar sus pensamientos. Otra alusión explícita al texto de Carroll se da cuando Humbert recuerda su vida antes de conocer a Lolita, ese “pre-dolorian past” como lo llama él, pleno de nínfulas observadas voyerísticamente, y que se peinan un cabello parecido al de la famosa niña literaria:

[...] when I would be misled by a jewel-bright window opposite wherein my lurking eye, the ever alert periscope of my shameful vice, would make out from afar a half-naked nymphet stilled in the act of combing her Alice-in-Wonderland hair (Nabokov, 2012b, pp. 263-264).

Por último, es difícil no pensar en el gato de este relato de Carroll, cuando Humbert es molestado por la intromisión de una de sus vecinas. Así que este, en venganza, le informa a la vecina en cuestión que tanto su hija como Lolita habían experimentado en el pasado los favores sexuales de Charlie Holmes en Camp Q. Relata Humbert entonces que “Mrs. Chatfield’s already broken smile now disintegrated completely” (Nabokov, 2012b, p. 290).

4. Nabokov, reescritor

Antes de comenzar a desarrollar este punto, bien vale la pena destacar que la reescritura está en el centro de los estudios literarios posmodernos. De hecho, para muchos, este es un rasgo propiamente de la posmodernidad. Es imposible ya pensar en un texto aislado, sin conexiones con otros. En parte, la labor del escritor consiste en expresar de nuevo hipertextualmente, y a modo bricolaje, todo aquello que lo ha formado como lector (Genette, 1989, p. 495). De esta manera, pareciera que la originalidad hubiera muerto, ello a juzgar por ese rescate de la parodia y del pastiche en autores como Jameson (1999), Hutcheon (1987, 2000) y Chambers (2010). Dicho escepticismo frente a la originalidad se podría relacionar con otras cuestiones posmodernas como la caída de los grandes metarrelatos trocados en distopías (Lyotard, 1993) o el desencanto por la verdad absoluta (Vattimo, 1987). De tal manera que la labor traductiva, como una de esas manifestaciones de la posmodernidad, tendría que ver con la inutilidad de buscar un texto “original” y puro, sin contaminaciones ni desviadas interpretaciones. Y bien vale la pena utilizar la concepción genettiana de la inexistencia de dicha originalidad, y sí la de una constante transformación textual por la sumatoria de recreaciones:

Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. Pastiche y parodia, se ha dicho justamente, ‘designan la literatura como palimpsesto: esto debe entenderse más generalmente de todo hipertexto, como ya Borges lo decía acerca de la relación entre el texto y sus «avant-textes». El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: lectura *palimpsestuosa*. O, para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez (Genette, 1989, 495).

Como hemos dicho anteriormente, una de las formas de la reescritura en Nabokov estuvo vinculada desde muy temprano con su labor traductora. Es conveniente recordar también que la traducción siempre ha tenido como función histórica formar escritores, ejercitándolos para la exigente labor de la creación literaria (Delisle, 2003, p. 224). Muchos y evidentes son los casos de grandes escritores que se iniciaron primero como dedicados traductores: Rivarol, Gide, Tournier, por solo mencionar tres nombres en el ámbito internacional, o en Colombia Héctor Abad Faciolence y Pablo Montoya, entre otros. Y en términos de esa exigencia anteriormente aludida, se podría decir también que la traducción es tan, o más difícil, que la creación misma. Se sabe de escritores que han perdido la cabeza como Hölderlin por haberse adentrado en terrenos que han estado por encima de lo humanamente concebible como es la traslación verso por verso, palabra por palabra, de la traducción poética. Algo similar podríamos encontrar con la traducción de *Eugene Onegin* que le tomó diez años a Nabokov, llevándole a afirmar: “I shall be remembered by *Lolita* and my work on *Eugene Onegin*” (Nabokov, 1990, p. 91). Pero, en general, para Nabokov la traducción no fue solamente un ejercicio estilístico, sino que también de ahí tomó ideas e influencias. Porque a propósito, y según Appel Jr. (2012a), el tema de la maldad en *Lolita* está relacionado con “La Belle Dame Sans Merci”, ya que tanto Nabokov, como su personaje Sebastian Knight, acometen la traducción de dicho poema.

Por otra parte, y tomando a la autotraducción en el sentido de la recreación, Nabokov sí que supo hacer de esta una excusa para adicionar, cambiar, agregar, modificar y, sobre todo, para reescribir sus propios textos. Esto es que lo que nos confiesa en *Speak, Memory*, cuya génesis fue primero una corta versión en francés, luego ampliado ostensiblemente en inglés, traducido por él al ruso con ayuda de Vera, y luego presentado en una nueva y ampliada edición años después nuevamente en inglés:

In the summer of 1953, at a ranch near Portal, Arizona, at a rented house in Ashland, Oregon, and at various motels in the West and Midwest, I managed, between butterfly-hunting and writing *Lolita* and *Pnin*, to translate *Speak, Memory*, with the help of my wife, into Russian. Because of the psychological difficulty of replaying a theme elaborated in my *Dar* (*The Gift*), I omitted one entire chapter (Eleven). On the other hand, I revised many passages and tried to do something about the amnesic defects of the original —blank spots, blurry areas, domains of dimness. I discovered that sometimes, by means of intense concentration, the neutral smudge might be forced to come into beautiful focus so that the sudden view could be identified, and the anonymous servant named. For the present, final edition of *Speak, Memory* I have not only introduced basic changes and copious additions into the initial English text, but have availed myself of the corrections I made while turning it into Russian. This re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task, but some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any human before (Nabokov, 1996a, pp. 363-364).

La traducción también está relacionada con la reescritura de acuerdo con los planteamientos de Lefevere (1992), para quien toda literatura no es más que la labor, no tanto de los escritores, sino de los *reescritores*. Es decir, de aquellos encargados de mantener vivo el texto literario tanto por razones ideológicas como formales. Así, editores, traductores, profesores, críticos, etc., están abocados a través de múltiples

transtextos a mantener viva la literatura pasada y presente. En *Transparent Things*, por ejemplo, Hugh Person conoce de cerca el mundo editorial, y el editor es descrito irónicamente como “a sulky person of twenty-nine [who] joined a great publishing firm, where he worked in various capacities –research assistant, scout, associate editor, copy editor, proofreader, flatterer of our authors” (1996b, p. 503). En el sentido de la labor crítica, Genette también afirma que “[a]ntigua o moderna, retórica o semiótica, la crítica interpretativa es siempre gran productora de hipotextos, o ‘hipogramas’ o ‘matrices’ imaginarias o hipotéticas, pues para ella una palabra está siempre en lugar de otra” (1989, p. 69). Para sintetizar, casi todos los personajes de la novelística de Nabokov son cultos críticos literarios, editores, despistados profesores, y, lo más importante para este trabajo, traductores literarios. En *Lolita*, en la versión fílmica de Stanley Kubrick (1962), por ejemplo, Humbert aparece como glorificado traductor, tanto que ha sido invitado para enseñar en una universidad norteamericana: “Some English translations I had made of French poetry had enjoyed some success and I had been appointed to a lectureship at Beardsley College, Ohio, in the fall” (Harris y Kubrick, 1962).

En lo anterior vemos también, una vez más, cómo los personajes de Nabokov hacen una constante reescritura de su propia vida gracias a sus labores de difusores de lo literario. En *Lolita*, el crítico Humbert, dado su origen multicultural, es experto en diversas literaturas: autor en Francia de un manual de literatura inglesa para estudiantes franceses, también de un manual de literatura francesa para estudiantes de habla inglesa en los Estados Unidos⁷. Así se puede entender por qué la mayoría de las alusiones literarias en *Lolita* proceden de ambas literaturas (Proffer, 1968, p. 21). No es coincidencia tampoco que *Lolita* sea “his homage to the English language and English literature” (Grayson, 1977, p. 219). Y traducir literatura también en la forma de su paráfrasis simplificada y condensada, se puede tomar asimismo como una de las formas de la reescritura (Oustinoff, 2001, p. 102). Así, los manuales explicativos podrían ser una forma de traducción, que es lo que hace Alfred Appel Jr. con su notas explicativas insertadas en *Lolita* (Oustinoff, 2001, p. 81). De tal manera que el Nabokov traductor escribe una obra en torno a un personaje que realiza manuales explicativos y Appel Jr. igualmente termina por ser el principal anotador de la novela para los lectores norteamericanos porque como bien lo afirma:

[...] the reader of *Lolita* attempts to arrive at some sense of its overall ‘meaning’, while at the same time having to struggle with the difficulties posed by the recondite materials and rich, elaborate verbal textures. The main purpose of this edition is to solve such local problems and to show how they contribute to the total design of the novel. Neither the Introduction nor the Notes attempts a total interpretation of *Lolita*.

⁷ Mezclas que no eran ajenas a Nabokov, ni a los autores que admiraba y traducía:

“Pushkin was acquainted with English poets only through their French models or French versions; the English translator of *Onegin*, while seeking an idiom in the Gallic diction of Pope and Byron, or in the romantic vocabulary of Keats, must constantly refer to the French poets” (Nabokov, 2000, p. 76).

The annotations keep in mind the specific needs of college students. Many kinds of allusions are identified: literary, historical, mythological, Biblical, anatomical, zoological, botanical, and geographical (Appel Jr., 2012b, p. xi).

De tal manera que Humbert, en su periodo estadounidense, cuando está dedicado a escribir el manual de literatura francesa para estudiantes angloparlantes, ello es como si en el fondo redactara un texto explicativo sobre sí mismo⁸. Revela a ese nuevo contexto estadounidense tanto la cultura francesa a la que pertenece, como su carácter de ciudadano francés: “After all, Humbert is among other things a literary historian who enjoys tracing the history of literary motifs and flaunting his awareness of the literary commonplaces he is drawing on just like Nabokov himself did in his *Eugene Onegin*” (Frayse, 2008, párr. 7). Y si Humbert hace historia de su vida, también lo hace de la literatura, porque al hacer manuales explicativos de literatura, ¿ello no es, a fin de cuentas, escoger, editar y manipular la historia literaria? Además, con las alusiones críticas a autores y libros, pareciera que estuviéramos leyendo también un metatexto al modo genettiano. Porque, como bien apunta Niall Lucy, a veces es difícil determinar el carácter y naturaleza misma de la literatura cuando esta aparece como un trabajo de crítica literaria (2000, p. 2). Nabokov llevó también esto al extremo, al hacer pasar experimentalmente como novela un poema pleno de anotaciones críticas y eruditas en *Pálido fuego*. Habría que anotar también que la labor de Humbert como literato está emparentada por supuesto con la de Nabokov, el autor de libros en torno a diversas literaturas (europea, rusa), y traductor del inglés y al ruso de los autores que admiraba.

Finalmente, el ejercicio de Nabokov como traductor y difusor de la literatura lo relaciona con la más evidente y potente forma de reescritura, y que según los planteamientos de Gerard Genette (1989) se conoce como *hipertextualidad*. Esta es entendida por Genette como todo texto B –o *hipertexto*– que es producto de la recreación, reescritura o alusión de un texto anterior A –o *hipotexto*. La derivación del hipotexto al hipertexto es “a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial” (Genette, 1989, p. 19). Así el hipertexto es pues todo

texto derivado de otro texto preexistente [...]. Puede ser [...] que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo (1989, p. 14).

En este sentido, Nabokov podría ser uno de los escritores más hipertextuales que podrían existir al reescribir constantemente la literatura existente a través de la vuelta al pasado, en un constante ejercicio paródico. Lo podemos entender mejor a través de Humbert, cuestión nada inverosímil, ya que es sabida la constante proyección que Nabokov hacía a través de sus personajes. Humbert, pues, a la vez que escribe el pastiche de una

⁸ Humbert, al igual que Nabokov y Pushkin, comparte la pertenencia, no a un mundo literario, sino a varios:

“I shall now make a statement for which I am ready to incur the wrath of Russian patriots: Alexandr Sergeyevich Pushkin (1799–1837), the national poet of Russia, was as much a product of French literature as of Russian culture; and what happened to be added to this mixture, was individual genius which is neither Russian nor French, but universal and divine” (Nabokov, 2000, p. 75).

declaración judicial, imita a los autores que analiza, reescribiendo poéticamente lo que podría haber dicho de manera crítica. Aunque también reescribe todos aquellos elementos no literarios procedentes de la cultura popular, y que sirven para ser copiados, subvertidos y modificados, entremezclándolos con su cultura literaria.

5. Conclusiones

Vladimir Nabokov es, pues, uno de los casos más paradigmáticos de la literatura contemporánea: ruso de nacimiento, pero vinculado desde su más temprana niñez a la literatura más canónica escrita en inglés y en francés. Ello le dio un carácter cosmopolita que, junto con el obligado exilio debido a la Revolución de Octubre, hizo de este un escritor inclasificable. Sus amplias lecturas en los anteriores idiomas le sirvieron para traducir a sus autores preferidos al ruso. En algunos casos, el perfeccionismo de Nabokov, manifestado en constantes reescrituras de un mismo texto, y en un intento de resarcir, según él, el daño que se les había hecho a algunos de sus autores preferidos, como con Pushkin y su *Eugene Onegin*, lo llevó a realizar una de las traducciones más paradigmáticas que se conocen, tanto por su literalidad como por el considerable número de notas y de estudios en torno a esta novela en verso.

En ruso escribió también su obra inicial, pero, desde bien temprano, optó por hacer uso del inglés como el idioma de su creación literaria. Luego, en un acto de inusual autotraducción, tradujo lo que había escrito en ruso al inglés y viceversa como fue el caso de *Lolita*. Y, como se señaló a lo largo de este trabajo, la autotraducción, sobre todo para Nabokov, representó la evidente posibilidad de la reescritura a través de la recreación, la ampliación, la sustitución, etc.

Toda esta labor de traductor, luego de profesor y posteriormente de escritor de manuales, lo acercó a aquella concepción del *reescriptor* planteada por Lefevere. Es decir, aquel que difunde un texto, en el fondo lo está reescribiendo de nuevo. La reescritura de lo que ya ha sido ideado por otro autor en un idioma diferente implica además transmitirlo a otras generaciones y audiencias. Es evidente también que la enorme habilidad de Nabokov para parodiar y recrear la literatura de Occidente, en los términos genettianos de la hipertextualidad, se entiende gracias a este contacto temprano de Nabokov con la traducción.

Hemos de decir también que con Nabokov indudablemente hay que releer obsesivamente sus textos en la búsqueda de los detalles. Lectura obsesiva que se asemeja precisamente a su reescritura incesante hasta que este encontraba la musicalidad perfecta. Y la traducción fue su perfecta excusa para volver a reescribir los textos que siempre se podían mejorar. Porque si para Nabokov escribir era un placer, mucho más lo era si ello implicaba volver sobre lo ya escrito. Finalicemos entonces con sus palabras que aluden justamente a su actividad traductora, en el sentido de una incesante reescritura: "I am now in the process of translating *Lolita* into Russian, which is like completing the circle of my creative life. Or rather starting a new spiral" (Nabokov, 1990, p. 45).

Referencias

- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Nueva York: Routledge.
- Aparicio Maydeu, J. (2009). *Lecturas de ficción contemporánea: de Kafka a Ishiguro*. Madrid: Cátedra.
- Aparicio Maydeu, J. (2011). *El desguace de la tradición: en el taller de la narrativa del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Appel Jr., A. (2012). Preface, Introduction [to The Annotated Lolita]. En *The Annotated Lolita* (pp. v-lxvii). Londres: Penguin Classics.
- Berberova, N. (2010). *Nabokov y su Lolita*. (P.B. Rey, trad.). Madrid: La Compañía.
- Boyd, B. (1992). *Vladimir Nabokov: Los años rusos* (J. Beltrán, trad.). Barcelona: Anagrama.
- Casanova, P. (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Chambers, R. (2010). *Parody: The Art that Plays with Art*. Nueva York: Peter Lang.
- Delisle, J. (2003). La historia de la traducción: su importancia para la traductología y su enseñanza mediante un programa didáctico multimedia y multilingüe. *Ikala, revista de lenguaje y cultura*, 8(14), 221-235.
- Fraysse, S. (2008). Worlds Under Erasure: Lolita and Postmodernism. *Cycnos*, 12(2). Recuperado <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1461>. Fecha de consulta: 17 de marzo de 2018.
- Freud, S. (1999). La novela familiar de los neuróticos (1909 [1908]). (J. L. Etcheverry, trad.). En *Sigmund Freud Obras completas IX* (pp. 213-220). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Grayson, J. (1977). *Nabokov translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford: Oxford University Press.
- Green, G. (1988). *Freud and Nabokov*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Harris, J. B. (productor) y Kubrick, S. (director). (1962). *Lolita* [filme]. Estados Unidos: Turner Entertainment Co.
- Hutcheon, L. (1987). The Politics of Postmodernism: Parody and History. *Cultural Critique*, (5), 179-207.

- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: University of Illinois Press.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1988*. Buenos Aires: Manantial.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge.
- Lucy, N. (2000). Introduction (On the way to genre). En *Postmodern literary theory* (pp. 1-39). Malden: Blackwell Publishers.
- Lyotard, J.-F. (1993). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Nabokov, V. (1977). *Opiniones contundentes*. Madrid: Taurus.
- Nabokov, V. (1978). *La verdadera vida de Sebastian Knight*. (A.M. de la Fuente, trad.). Barcelona: Plaza & Janés, S.A.
- Nabokov, V. (1988). *La dádiva*. (C. Giralt, trad.). Barcelona: Anagrama.
- Nabokov, V. (1990). *Strong Opinions*. Nueva York: Vintage International.
- Nabokov, V. (1996a). Speak, Memory. En *Nabokov: Novels and Memoirs 1941-1951* (pp. 359-629). Nueva York: The Library of America.
- Nabokov, V. (1996b). Transparent Things. En *Vladimir Nabokov: Novels 1969-1974* (pp. 487-562). Nueva York: The Library of America.
- Nabokov, V. (2000). Problems of Translation: «Onegin» in English. En L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 71-83). Nueva York: Routledge.
- Nabokov, V. (2004). *Desesperación*. (E. Murillo, trad.). Barcelona: Anagrama.
- Nabokov, V. (2012a). *Speak, Memory*. Londres: Penguin Classics.
- Nabokov, V. (2012b). *The Annotated Lolita*. Londres: Penguin Modern Classics.
- Naiman, E. (2006). A Filthy Look at Shakespeare's Lolita. *Comparative Literature*, 58(1), 1-23.
- Navarro, S. (2014). *Narrativa de transgresión: Nabokov–Dostoievski. Intertextualidad en Lolita*. Universitat de València.
- Oustinoff, M. (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. París: L'Harmattan.
- Proffer, C. (1968). *Keys to Lolita*. Bloomington: Indiana University Press.

- Raguet-Bouvard, C. (1996). *Lolita, un royaume au-delà des mers*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Steiner, G. (2002). *Gramáticas de la creación*. (A. Alonso y C.G. Rodríguez, trads.). Barcelona: Círculo de Lectores.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa.