

TRANSTEXTUALIDAD Y REESCRITURA EN *LOLITA* DE VLADIMIR NABOKOV

Wilson Orozco

TESI DOCTORAL UPF / 2016

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Javier Aparicio Maydeu

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



Agradecimientos

Quisiera agradecer, en primer lugar, a la **Universidad de Antioquia** por la comisión de estudios que me concedió durante tres años, y que me permitió llevar a cabo la presente tesis doctoral. Igualmente a la **Fundación Carolina**, por la beca otorgada, y de manera muy particular a **Juan Torres** por su acompañamiento siempre constante, gentil y cálido.

Un reconocimiento y agradecimiento muy especiales al **Dr. Javier Aparicio Maydeu**, director de la presente tesis. Valoro su confianza en mí y en este proyecto de investigación, aclarando, antes que nada, que sus columnas de crítica literaria en *El País* y sus voluminosos libros me sirvieron enormemente de guía y de apoyo, pudiendo afirmar con toda seguridad, que es tal vez el único crítico literario de quien disfruto tanto su escritura como la narrativa que analiza e invita a disfrutar. Sin duda, leerlo para mí es un placer, un ejemplo y un motivo de admiración. Por demás, siempre será un honor también que haya aceptado acompañarme a sacar esta tesis doctoral adelante, –este “barco” como bien la llamó él al inicio de esta travesía; travesía que tuvo sus amagos de tormenta, pero solo amagos afortunadamente–, y a la espera, por supuesto, de que yo haya bien sabido conducir este *barco-tesis* a buen puerto.

Quisiera agradecer igualmente al **Dr. Antonio Monegal Brancós** quien generosamente me guió al inicio del doctorado, leyendo versiones de proyectos logrando que así definiera más acertadamente mi tema final. Y también por firmar –en su calidad de Director del

Doctorado en Humanidades– con gran paciencia y mayor generosidad, todo tipo de documentos, informes y avales propios del mundo académico-administrativo que me fueron exigidos.

Igualmente a **Evgenia Chernyavskaya** de la North-West Institute of Management por insistir pertinazmente (con una obstinación sobrehumana, de la que entienden muy bien los rusos), para que se me concediera una pasantía de investigación en San Petersburgo.

Con las siguientes personas estoy en enorme deuda por el gran apoyo que me brindaron durante este periplo entre Colombia, España y Rusia:

Por su apoyo administrativo y académico durante este periodo doctoral: Àngels Bertran, Dr. Fernando Pérez-Borbujo, Dra. Tamara Djermanovic y Yolanda Pueyo de la Universitat Pompeu Fabra.

Por sus acertadas recomendaciones bibliográficas y amables asesorías académicas: Dr. Jan-Henrik Witthaus (Universidad de Kassel), Dra. Lise Segas (Universidad Bordeaux Montaigne) y Dra. Marie Bouchet (Universidad de Toulouse).

Un agradecimiento muy especial a Tatiana Ponomareva, directora del Vladimir Nabokov Museum de San Petersburgo, por su hospitalario recibimiento en ese maravilloso museo que dirige. También a Lucía Polanía, de la Fundación Carolina, por gestionar amablemente para mí y para mi hija, toda suerte de trámites relacionados con las siempre

impertinentes visas, ahora ya con justicia abolidas para los colombianos.

También agradezco a Jacob Lagnado, Jeisson Monsalve, Margarita Gaviria, María Cecilia Aguilar y Óscar Osorio por su amistad que me honra, y por su compañía siempre constante, a pesar de la distancia, convirtiendo dicha amistad en más valiosa para mí. También debo agradecer a Julia Ramírez, Luz Marína Ramírez, y especialmente a Martha Ramírez, por ofrecernos, a Ana María y a mí, hospedaje en Madrid lo que fue de gran ayuda para nosotros.

A mi papá y a mi mamá, por el amor y por el ejemplo. A mi hija, a quien tanto extrañé durante este tiempo.

Finalmente debo decir que si la escritura y el nombre de Vladimir Nabokov no se pueden entender ni desligar de la enorme participación y del claro protagonismo de su compañera de toda la vida, Véra Nabokov, igualmente esta tesis doctoral nunca podría haber sido posible, ni de ninguna manera entendible, sin el amor y la compañía constantes de **ANA MARÍA RAMÍREZ OSORIO**. De manera que esta tesis es tanto mía como de ella, por todo su enorme apoyo. Para ella va entonces todo mi agradecimiento amoroso, por siempre.

Resumen

Lolita de Vladimir Nabokov es una de las novelas más paradigmáticas del siglo XX. En ella se dan cita el pasado y el presente literarios, en la reescritura de diversos hipotextos procedentes de la amplia riqueza de la literatura occidental, y en la cual se recrea paródicamente el arquetipo femenino, gracias al pastiche que hace Humbert Humbert del género confesional. *Lolita* igualmente, y como buen ejemplo de novela posmoderna, incluye alusiones a la cultura popular manifestada por toda suerte de recursos al cine, a las historietas o reproducciones kitsch de reconocidos cuadros, dando cuenta así de una amplia transtextualidad y de una reescritura contemporánea. Todo ello regresando constantemente, como fuente de inspiración, a la recreación del pasado literario.

Abstract

Vladimir Nabokov's *Lolita* is one of the most paradigmatic novels of the 20th century. Literature's past and present can be found in its rewriting of diverse hypotexts drawn from across the rich spectrum of Western literature. In it, Nabokov both recreates and parodies the traditional feminine archetype through Humbert Humbert's pastiche of the confessional genre. As a good postmodern novel, *Lolita* also alludes to popular culture in all kinds of references to cinema, comics, and kitsch reproductions of famous paintings, thus showing the full extent of its hypertextuality and the contemporary rewriting involved, but constantly returning to the recreation of a literary past as its source of inspiration.

Prólogo

Lolita se ha convertido en una de las novelas más representativas y leídas del siglo XX, haciendo parte ya de uno de sus clásicos, gracias a la recreación de un arquetipo paradigmático, y convirtiéndose así, tal vez, en más famosa que el autor mismo, Vladimir Nabokov. Desde muy temprano, sobre todo con la adaptación de Stanley Kubrick (1962), la novela hizo de este escritor toda una suerte de estrella internacional, tanto que él mismo se veía obligado cada tanto a declarar: “*Lolita* is famous, not I. I am an obscure, double obscure, novelist with an unpronounceable name” (1990, p. 92). Aunque lo anterior podría hacer parte de los juegos y paradojas a los que sometía Nabokov constantemente a sus entrevistadores, ya que con el paso del tiempo, fue innegable el reconocimiento de Nabokov como uno de los más importantes escritores del siglo XX. Maestro de escritores igualmente destacados como Pynchon y Barth (Appel Jr. en Nabokov, 1990, p. 65), así como influencia para diversos narradores hispanoamericanos (Corral, 2007, p. 93). La obra nabokoviana se ha caracterizado además, por su experimentalismo literario, sobre todo al utilizar la literatura misma como fuente e inspiración para la reescritura. Ya en *La dádiva* hallamos pastiches completos de autores rusos como Pushkin y Gogol, además de la biográfica paródica del escritor Nikolai Chernishevski. Años después, veremos en *Pale Fire* un largo poema acompañado de disparatadas notas y comentarios, realizados por un chiflado y no confiable narrador como ya se había vislumbrado con Humbert Humbert.

Lolita resulta ser igualmente, en la colección de entrevistas *Strong Opinions*, una de las novelas más mencionadas por Nabokov. Ya que cada tanto es llevado, entre otras, a compararla con el resto de su obra: “The most affection, *Lolita*; the greatest esteem *Priglasenie na Kazn’ [Invitation to a Beheading]*” (1990, p. 78). De hecho, la promoción de Nabokov para el público norteamericano, se centró realmente en etiquetarlo como el *author of American Lolita*, una de las muletillas más ampliamente aplicadas, y constante referencia para sus posteriores novelas (Grayson, 1977, p. 6). No en vano se ha dicho que Nabokov, debe realmente su éxito y reconocimiento como escritor, a esa novela de casi cuatrocientas páginas, e injustamente en desmedro del resto de su rica y compleja obra. Aunque es cierto además, que el éxito económico le llega con esta, después de exilios pasados con afujías económicas. Luego de múltiples huidas, gracias a la revolución bolchevique, al ascenso del nazismo en Alemania, a la inminente invasión de las tropas de Hitler a Francia (como se sabe, Vera Nabokov era de origen judío), para finalmente recabar en los Estados Unidos donde haya empleo como profesor universitario, y tiempo para escribir *Lolita*, novela que finalmente le permitirá terminar en Suiza, para morir como millonario en el lugar que siempre mejor le convino a él, y a sus personajes, un lujoso hotel, y en este caso, el hotel Montreux.

Pero si Nabokov encontró, por fin, el solaz económico gracias a esta novela, también le causó no pocos dolores de cabeza. Como previendo el escándalo que iba a suscitar, consideró en algún momento la posibilidad de publicarla bajo seudónimo, como ya había hecho en su época berlinesa de escritor exiliado. No obstante, los

mayores inconvenientes vinieron después, al ser rechazada en distintas editoriales de los Estados Unidos. Por ello, vio primero la luz en The Olympia Press, una sórdida editorial de París, encargada de publicar todos aquellos libros que habían sido censurados en otras editoriales por cuestiones morales, y ello incluso para desconocimiento del propio Nabokov. Los libros de esta editorial, con sus típicas carátulas verdes, terminaron por ser identificados como obscenos, por estar escritos en un lenguaje abiertamente procaz. Así que la publicación inicial de *Lolita* en dicha editorial parisina, ayudó mucho a su fama de novela supuestamente erótica, y así “most of *Lolita's* reviews paid more attention to *l’Affaire Lolita*” (Jong, 1996, p. 284). A partir de allí, la novela tampoco ha dejado de ser tema de discusiones morales. Ha servido como excusa para la condena de la pedofilia, y gran parte del sesgo moral (sobre todo con la crítica anglosajona) se centra en ello, con afirmaciones del tipo: “the subterranean thread that winds throughout the novel is Humbert's pedophilia” (Jones, 1995, p. 10). Lo político también, sobre todo desde el análisis feminista (cf. compilación de David H. J. Larmour, 2002; y su reseña en Blackwell, 2003), que, por ejemplo, ve necesaria la emancipación de la mujer, o la discusión en torno al agobio del patriarcado, encarnado, por supuesto, en Humbert. En esta misma línea también, se encuentran estudios sobre la utilización de *Lolita* como objeto sexual (Agirre, 2010), o como objeto y sujeto de consumo (Kovačević, 2014). Así que, en algunos casos desafortunadamente, *Lolita* se ha visto más como la excusa para la condena y el proselitismo político, con debates que han terminado por desviar la atención en torno a su transtextualidad, a su maestría formal y musicalidad lingüística, al entretejido de erudición literaria y recreación de la cultura popular que hallamos en sus páginas.

Así que el famoso *Affaire Lolita*, junto con la censura que experimentó la novela en Francia y Reino Unido, le dieron una popularidad que realmente no merecía, porque es claro que sus reales méritos van por otro lado. Si nos alejamos de la crítica moralista, y vamos mucho más allá del cliché, de esa historia moral ya hartamente repetida y que la reduce a novela en torno a hombre maduro que cae rendido bajo los encantos de dulce niña, seducción que representa finalmente una tragedia para ambos, una especie de castigo moral por el abuso de Humbert, ¿cuál sería entonces una de las grandes virtudes de la novela? Ello es, sin duda, su riqueza transtextual y su reescritura del pasado literario. Con *Lolita* asistimos realmente a la lectura de toda suerte de textos literarios reescritos paródicamente, además en la forma del pastiche. Paralelamente a ese rico entramado literario, podemos descubrir contrastivamente todo un despliegue de alusiones al cine, a la publicidad, a las revistas, a los periódicos y a las historietas que Lolita lee frecuentemente. *Lolita* se configura así entonces como una novela claramente posmoderna, donde se da ese encuentro entre la avasallante presencia de la cultura popular, personificada en Lolita, y la cultura superior representada por Humbert. Asumiendo este el papel del artista decadente decimonónico en pleno siglo XX, y presentándose así como su parodia. Suerte de anti-héroe romántico que hace suyos los hipotextos de la mitología clásica, del amor trágico ensalzando a la doncella fallecida, al modo de Edgar Allan Poe, alabanza que, recordemos, es uno de los principales temas literarios, según el poeta norteamericano. Y como buen romántico, Humbert ve en el viaje una actividad esencial, ya que va a los Estados Unidos, y allí observa ese nuevo ambiente como falso: “(the genre of the place had

changed overnight to a spurious country-squire atmosphere)” (V. Nabokov, 2012b p. 137). En su nuevo país, toma notas para una novela que supuestamente escribe, y que es la que realmente terminamos leyendo. Humbert igualmente no oculta su origen, salpicando sus monólogos y conversaciones ante norteamericanos incultos, según él, con toda suerte de expresiones en francés. Y desde el mismo inicio del relato, sabemos que Humbert posee una gran cultura literaria, haciendo gran alarde de ella. Un experto en literatura inglesa y francesa, ambas siendo la representación de literaturas canónicas y centrales en el mundo. Así que, por supuesto, al llegar Humbert a los Estados Unidos, trae con él toda esa gran cultura de la cual se siente harto orgulloso, sirviéndole para crear y recrear el nuevo país al que llega, a través de, entre otras, esa cultura popular precisamente.

Una cultura popular que hace su irrupción, con todo su furor en Occidente, hacia los años cuarenta y cincuenta, décadas justamente en las cuales Nabokov escribe la novela. *Lolita* da cuenta de películas registradas en periódicos –los periódicos que Valeria solía leer– y que incluyen las historietas que luego Lolita devorará. Esos periódicos y revistas también son los textos donde se anidan toda suerte de avisos publicitarios, la misma publicidad que tanto Humbert como Lolita observarán ubicuamente en las vallas de las cientos de aisladas autopistas que recorren. Avisos que harán también uso del arte en revistas, y que aparecerá igualmente en los cuadros de la casa de Charlotte en la forma de reproducciones kitsch. *Lolita* se convierte así en todo un texto polifónico. Y se patentiza así también meridionalmente lo tan cacareado por los teóricos de la

postmodernidad, ese famoso encuentro entre la cultura superior y la cultura popular.

Y Nabokov parece haber sido un experto (se nota a veces que “a regañadientes”) de esa omnipresente cultura popular que vivió a plenitud en sus *años americanos*. Esa relación entre dicha cultura y *Lolita*, ha despertado el interés inicial de estudiosos como Appel Jr. (1974), continuados luego por Wyllie (2000) —especialmente en torno a su relación con el cine, o por Bouchet (2013) sobre la música popular que se puede hallar en la novela. Porque el autor de *Lolita* con esa enorme curiosidad que siempre lo caracterizó (Boyd, 2006), dio cuenta de dicho mundo y bien lo supo plasmar allí en su novela. Así, se podría decir que este texto se convirtió también en una especie de inventario del siglo XX, mezclado con el enorme bagaje literario que traía Nabokov de su mundo europeo. De esta manera, vemos convivir en *Lolita* la cultura literaria más canónica, con una cultura popular encarnada en dos de sus personajes principales: Lolita, y la esnob Charlotte, habitantes ambas de una casa llena de baratijas. Para resumir entonces, otro de los objetivos de este trabajo es el de sintetizar esos dos mundos, de demostrar cómo se complementan, pero a la vez se oponen porque bien lo afirma Humbert: “To the wonderland I had to offer, my fool preferred the corniest movies, the most cloying fudge” (V. Nabokov, 2012b, p. 166). Objetivo que tendrá que ver con demostrar que los hipotextos literarios están relacionados con elementos no literarios procedentes de dicha cultura, siendo el principal de ellos, el fílmico. Porque hay evidentemente un paralelismo entre la película *Possessed*, presente en la novela como reflejo, y amantes del tipo Humbert o Don José Lizarrabengoa de *Carmen* (otro

hipotexto en *Lolita*), quienes se obsesionan con el ser amado, y, al que agreden o tratan de agredir. Así que obsesión, locura, persecución, estarán presentes en *Lolita*, incluso a modo de *mise en abyme* con los comics que lee Lolita: uno de ellos, por ejemplo, da cuenta de un detective que intenta proteger a su amada, como trata infructuosamente de hacer Humbert con su Lolita.

Porque retomando la importancia del cine en *Lolita*, pocos años después de su primera edición en 1955, el apabullante poder de la cultura popular en cabeza del cine, la adoptó como a uno de sus iconos favoritos, aunque también gracias a otras transcodificaciones como la música, la televisión, e incluso la moda ya que “la parodia comporta siempre una transcodificación” (Marchese & Forradellas, 1994, p. 311). Y si, como se ha dicho, en *Lolita* habita la cultura popular —una de las características de la narrativa postmoderna—, pues el cine ha sido realmente el que la ha acercado al gran público: una novela que ha aludido, y ha hecho tanto uso de él, no de otra manera podría haber gozado su favor. Así que tanto versiones filmicas, como por supuesto la novela misma, la han convertido en una suerte de hipotexto fundacional.

De tal manera entonces, al ser *Lolita* una novela altamente hipertextual, conteniendo los más variados hipotextos de la cultura literaria de Occidente, como por ejemplo esos ecos del amor trágico decimonónico; comprendiendo los más diversos géneros, a modo de pastiche, como la confesión personal disfrazada de confesión judicial, la novela del artista y de formación, o la novela del doble, junto con los más diversos textos de la cultura popular, se hace necesario un

análisis que implique lo transtextual y la reescritura. Hasta ahora ese carácter hipertextual, y erudito de *Lolita*, ha sido esbozado por los más tradicionales “anotadores” de la novela como Alfred Appel Jr. y Carl Proffer; nombres que, por demás, siempre saltan como los más reconocibles, y de hecho, son los que se han configurado como los iniciadores de los ya fértiles estudios nabokovianos. Sus anotaciones han consistido en develar alusiones literarias, indicar mistificaciones, traducir expresiones de otros idiomas, etc., que han servido para guiar al lector medio no especializado (y tal vez no acostumbrado a la enorme erudición de Nabokov), para un mejor disfrute de esta suerte de enciclopedia de los siglos XIX y XX. Y dichos estudios nabokovianos relacionados con nuestro trabajo, han tenido que ver con tomar a *Lolita* como prototipo de la novela postmoderna (Bogićević, 2014; Lomana, 1999), o como suerte de novela detectivesca (Abrams, 2007), pero en ninguno de estos y otros trabajos, ni siquiera en aquellos que anuncian un trabajo “intertextual”, hay un análisis concreto de los hipotextos presentes en *Lolita*, a excepción, tal vez, del análisis del poema 58 de Catulo parodiado en *Lolita* (Dyer, 2013). No obstante, dichos trabajos se antojan insuficientes, dada la enorme riqueza transtextual de la que hablamos, así que ese vacío es el que se pretende llenar aquí. Además, porque se ha encontrado que dichos trabajos, o bien son fragmentarios y aislados, o se quedan en el típico señalamiento de *Lolita* como una obra paródica sin más, sin ahondar realmente en la verdadera naturaleza formal de esa parodia. Ir más allá de esa etiqueta de “novela paródica”, desentrañar formalmente dónde y cómo se da ese fenómeno de la transtextualidad, son, entre otros, los objetivos de esta investigación. Porque finalmente, *Lolita* es una novela *altamente* hipertextual, y se debería

recalcar especialmente ese adverbio de modo ya que, según Genette y quien parodia a su vez a Orwell, si todas las obras literarias son hipertextuales, pues hay unas más hipertextuales que otras. Ese es el caso, sin duda, de *Lolita*. A continuación se hará entonces, una breve sinopsis de cómo se hallaron y estructuraron dichos hallazgos.

En el **primer capítulo**, “Aspectos teóricos sobre la novela y la crítica literaria contemporáneas”, se hizo una obligatoria explicación sobre lo que guió teóricamente este trabajo. La novela posmoderna se plantea como recuperación del pasado literario y su recreación hipertextual en el presente a través de la reescritura. Además, una de las características que determinan esta narrativa posmoderna, es la amplia y recurrente utilización de la cultura popular como material literario, presentándose las razones de dicha inclusión. Y como la presente tesis doctoral tiene como objetivo principal hacer un análisis formal de la amplia *transtextualidad* desplegada en *Lolita*, se recurrió a dicho fenómeno explicitado teóricamente por Gerard Genette, en su ya clásica obra *Palimpsestos, la literatura en segundo grado* (1989). Y, para concretar más las cosas, se hizo una necesaria explicación del fenómeno de la *transtextualidad* genettiana, ya que esta fue la medula central y teórica del presente trabajo: si bien son cinco sus manifestaciones, por el carácter de esta investigación y la naturaleza de la novela, se aplicaron tres de ellas, a saber: la *paratextualidad*, la *intertextualidad* y la *hipertextualidad*. Igualmente, como uno de sus modos más representativos es esta última, debidamente se desgranó en los términos de la *parodia*, el *pastiche* y el *travestimiento*.

El **capítulo dos**, “Lolita reescrita en la obra de Vladimir Nabokov”, explica concretamente cómo la obra de Nabokov, y la inevitable reescritura de sus obsesiones, isotopías y *leitmotifs*, dan como resultado la reescritura de nuestra novela en cuestión; y temáticas que, por supuesto, siguen presentes en su obra posterior. Esta otra forma de la *reescritura*, aparte de la hipertextualidad, es conocida como la *intratextualidad*, fenómeno por el cual un autor reescribe un texto que de alguna manera ya había escrito antes (Martínez, 2001). Así que como *Lolita* no solamente se relaciona con otros textos, sino con los propios textos de Nabokov, es obligatorio pues a que se tenga en cuenta este tipo de reescritura: la memoria, el doble, el carácter perfecto y equilibrado de sus narraciones son, entre otras, algunas de esas recurrencias. Para llevar a cabo esto, se tuvieron en cuenta aquellas novelas que comprenden, a modo de reescritura, la estructura de hombre mayor que cae seducido por mujer joven conduciéndolo a la tragedia, sobre todo en *The Enchanter* (1987) y *Laughter in the Dark*. Aunque, como se dijo anteriormente, otras recurrencias temáticas se hallan también manifestadas en *La verdadera vida de Sebastian Knight*, *Deseperación* e *Invitado a una decapitación*.

Como uno de los intereses de este trabajo fue también el de aportar una visión lo más “objetiva” y clara posible al fenómeno de la transtextualidad y de la reescritura en *Lolita*, se consideró necesario en el **capítulo tres**, y titulado “Consideraciones narratológicas en *Lolita*”, analizar el relato en los términos teóricos de la narratología genettiana (1989a, 1998) y de Bal (1987). La intención de esta lectura narratológica, es la de entender cómo está estructurada la novela, para mejor entender el fenómeno de la transtextualidad presente en ella.

Porque este trabajo, además, pretende ir más allá de las meras alusiones a los hipotextos –corriente tradicional, por lo menos iniciada por Appel (2012a) y Proffer (1968). Esas *consideraciones narratológicas* pretenden servir de abre bocas y de introducción a ese capítulo posterior y central, y que tiene que ver, como se sabe, con la *transtextualidad*. El análisis narratológico desentraña isotopías (y también, de nuevo, recurrencias en la obra de Nabokov), a saber: la memoria, el viaje, los juegos lingüísticos, el carácter del narrador no confiable, etc.

El **capítulo cuatro**, “Paratextualidad, hipertextualidad e intertextualidad en *Lolita*”, señala, primero que todo, la evidente y enorme cultura literaria de Nabokov, y que estuvo puesta precisamente al servicio, tanto de su formación como escritor, como al experimentalismo formal. Porque lo literario en Nabokov estuvo siempre presente en su obra, a través de elementos constitutivos y concretos con autores parodiados, citas insertas, libros mistificados, pastiches de géneros, etc. La obra literaria de Nabokov no fue más que una incesante reescritura tanto de su propia obra –algo inevitable y que ya hemos señalado–, pero sobre todo, y más importante para este trabajo, inclinado a la reescritura de la literatura en general, poniendo todas sus influencias, lecturas y conocimiento al servicio de su creación. Así que el cuarto capítulo abordó a *Lolita* desde el punto de vista de la transtextualidad. Se señalaron los múltiples hipotextos encontrados en ella, dando cuenta de toda una gama de parodias en torno al personaje femenino, el género detectivesco; pero también autores, y libros reescritos en *Lolita*. El clasicismo greco-romano, el Edén bíblico, los cuentos de hadas, Baudelaire, Shakespeare, *Carmen*

de Prosper Mérimée, etc. se dan cita aquí en la mayor fiesta hipertextual que podamos encontrar en una novela del siglo XX.

En el **capítulo 5**, “Cultura popular y visual reescritas en *Lolita*”, se tuvieron en cuenta los procesos de reescritura en las formas de la *copia*, la *mistificación* y de la *manipulación* propuestos por Aparicio Maydeu (2013), y presentes en la forma de la apropiación de toda suerte de textos no literarios procedentes de la cultura popular. Porque como bien afirma Martínez (2001), múltiples elementos procedentes de esa cultura como avisos publicitarios, canciones y películas pueden ser integrados también al texto artístico. Por otra parte, la mistificación se presentó durante toda la novela, a través de la invención de títulos, textos, autores, neologismos, citas apócrifas y lugares geográficos, que el narrador de *Lolita* mezcla con múltiples referencias de su cultura literaria. De tal manera, que la presentación de los Estados Unidos es una invención de Nabokov a través del inglés, ya bien lo dice en el epílogo: “It is childish to study a work of fiction in order to gain information about a country or about a social class or about the author” (V. Nabokov, 2012b, p. 316). Finalmente, este último capítulo estuvo dedicado a analizar la estrecha, aunque conflictiva relación entre Nabokov y la cultura popular –ello por supuesto también escenificado por Humbert–, señalando las principales formas de esta cultura popular en la novela, a saber: cultura visual reescrita, cine, comics y publicidad. Se hizo especial énfasis en vincular la novela con dos películas mencionadas, *Brute Force* y *Possessed*, buscando especialmente elementos comunes entre ellas y *Lolita*, en los términos de narración no confiable, amor obsesivo, sentimientos de agresiva hostilidad y el confinamiento.

Para finalizar, vienen las debidas “**Conclusiones**” señalando ante todo que *Lolita* representa una de las novelas más icónicas del siglo (Manrique, 2005), reactualizando lo viejo y mostrando con todo su furor lo nuevo. Huelga por último decir que para este trabajo se utilizó la conocido y muy completa edición *The Annotated Lolita* a cargo de Alfred Appel Jr. (2012). Asimismo se recurrió ampliamente a la edición *Lolita* (2013) de Anagrama, con la excelente traducción realizada por Francesc Roca.

Índice

AGRADECIMIENTOS	III
RESUMEN	VII
PRÓLOGO	IX
1. ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE LA NOVELA Y LA CRÍTICA LITERARIA CONTEMPORÁNEAS	5
1.1 CREACIÓN Y REINVENCIÓN EN LA NOVELA CONTEMPORÁNEA	5
1.2 LA NOVELA POSMODERNA: ENTRE LA HONRA Y LA CRÍTICA DEL PASADO, ENTRE LO ELITISTA Y LO POPULAR	10
1.3 LA COPRESENCIA TEXTUAL	19
1.4 EL CONCEPTO DE TRANSTEXTUALIDAD	23
1.5 TRES FORMAS DE LA TRANSTEXTUALIDAD GENETTIANA	28
A) PARATEXTUALIDAD	29
B) INTERTEXTUALIDAD	31
C) HIPERTEXTUALIDAD	32
1.6 REGÍMENES DE LA HIPERTEXTUALIDAD	35
A) PARODIA	35
B) PASTICHE	40
C) TRAVESTIMIENTO	43
1.7 REESCRITURA DE LA PROPIA OBRA	46
1.8 NARRATOLOGÍA	49
2. <i>LOLITA</i> REESCRITA EN LA OBRA DE VLADIMIR NABOKOV	57
2.1 EL MUNDO LITERARIO DE VLADIMIR NABOKOV	57
A) NABOKOV COMO LECTOR	61
2.2 EL ARQUETIPO DE LA MUJER FATAL REESCRITO POR VLADIMIR NABOKOV	65
2.3 TEMÁTICAS REESCRITAS EN LA OBRA NABOKOVIANA PRESENTES EN <i>LOLITA</i>	70
A) BILINGÜISMO Y TRADUCCIÓN COMO MANIFESTACIONES DE REESCRITURA	72
B) LA TEMÁTICA DEL DOBLE	82
C) LA EQUILIBRADA INTERRELACIÓN TEXTUAL	88
D) MEMORIA Y (AUTO)BIOGRAFÍA	92
E) EL CARÁCTER ROMÁNTICO DE LOS PERSONAJES NABOKOVIANOS	107
F) HUMOR Y PARODIA BURLESCA	111
G) EL ESPACIO DE LA CÁRCEL	114
H) FINALES TRÁGICOS	119
3. CONSIDERACIONES NARRATOLÓGICAS EN <i>LOLITA</i>	125
3.1 METÁFORA DEL “NACIMIENTO” DE <i>LOLITA</i> Y CARÁCTER GENERAL DE LA NOVELA	125
3.2 ORDEN	132
A) TIEMPO DE LA DIÉGESIS Y ELIPSIS	132
B) INICIO <i>IN MEDIAS RES</i> Y ANALEPSIS	135

C) PROLEPSIS	142
D) FINALES ABIERTOS Y PARALIPSIS	148
3.3 ACTANTES	149
A) HUMBERT, "WRITER AND EXPLORER"	151
B) HUMBERT, ESCRITOR SALVADO POR EL ARTE	168
3.4 VOZ	178
A) NARRADOR AUTODIEGÉTICO	178
B) NARRADOR NO CONFIABLE	188
3.5 JUEGOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS	201
A) JOYCE, SHAKESPEARE Y LOS JUEGOS DE PALABRAS	201
B) ALITERACIONES Y PARONOMASIAS	208
C) JUEGOS VERBALES, DIVERSOS REGISTROS DEL DISCURSO, LENGUAJES MEZCLADOS	213
D) JUEGOS DE CLAVES LITERARIAS	224
4. PARATEXTUALIDAD, HIPERTEXTUALIDAD E INTERTEXTUALIDAD EN <i>LOLITA</i>	227
4.1 LA AMBIGÜEDAD DE LA INFLUENCIA EN VLADIMIR NABOKOV	227
4.2 EL DESAFÍO DE RECONOCER LOS HIPOTEXTOS	239
4.3 RIQUEZA LITERARIA EN <i>LOLITA</i>	249
4.4 PARATEXTUALIDAD	257
A) EL TÍTULO COMO PASTICHE E ÍNDICE RECURRENTE	257
B) PERMUTACIÓN LÉXICA DEL TÍTULO <i>LOLITA</i>	263
C) PRÓLOGO FICTICIO Y EPÍLOGO AUTORIAL	267
4.5 PASTICHE	278
A) EL DIARIO	288
B) EL GÉNERO EPISTOLAR	291
4.6 PARODIA	293
A) EL ESPACIO DEL HOTEL COMO METÁFORA DE LA PARODIA	297
B) PARODIA DEL DOBLE	302
C) PERSONAJES DOBLES Y EL JUEGO CON SUS NOMBRES	314
D) PARODIA DEL SUSPENSO DETECTIVESCO Y DEL GÉNERO NEGRO	331
E) "JEAN-JACQUES HUMBERT" O LA PARODIA DEL RELATO CONFESIONAL	358
4.7 HIPERTEXTUALIDAD EN TORNO AL ACTANTE FEMENINO	365
A) HIPERTEXTO CLÁSICO Y MITOLÓGICO	365
B) LOS CUENTOS DE HADAS	369
C) LA MUJER EDÉNICA	373
D) ALICE IN WONDERLAND	375
4.8 INTERTEXTUALIDAD	377
A) EDGAR ALLAN POE	378
C) <i>CARMEN</i> DE PROSPER MERIMÉE	392
5. CULTURA POPULAR Y VISUAL REESCRITAS EN <i>LOLITA</i>	397
5.1 CULTURA SUPERIOR FRENTE A CULTURA POPULAR	397
5.2 LA PRESENCIA DEL CINE EN <i>LOLITA</i>	416

A) EL AMOR OBSESIVO COMO PATRÓN EN <i>LOLITA</i> Y LA PELÍCULA <i>POSSESSED</i>	427
B) EL CONFINAMIENTO EN <i>LOLITA</i> CON RESPECTO A LA PELÍCULA <i>BRUTE FORCE</i>	448
5.3 PINTURA COMO REPRODUCCIÓN KITSCH	458
5.4 HISTORIETAS Y REVISTAS	469
5.5) PUBLICIDAD	475
6. CONCLUSIONES	481
7. BIBLIOGRAFÍA	489

1. ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE LA NOVELA Y LA CRÍTICA LITERARIA CONTEMPORÁNEAS

1.1 Creación y reinención en la novela contemporánea

Hablar de ficción contemporánea necesariamente implica hablar del pasado, esa es una de las paradojas con las que se puede encontrar aquel que cree ciega o despistadamente que lo novedoso se da sin más, *ex-nihilo*. He aquí una cita ilustrativa:

La ficción contemporánea nace, sí, en el *Quijote*, y si un lector de hoy le pide a su librero habitual la novela que mejor represente sus más audaces conquistas, éste podría entregarle un ejemplar del clásico de Cervantes sin inmutarse, y sin miedo a que su sabia elección pudiera tomarse por broma, error o paradoja. (Aparicio Maydeu, 2009, p. 31)

Porque en *El Quijote* (2003) ya parecemos observar lo que vanguardistas posteriores presentaron como lo novedoso. Pero, ¿cómo se manifiesta ese fenómeno narrativo contemporáneo incorporando para sí el pasado, una instancia tan aparentemente disímil y contrapuesta? ¿De qué manera decimos que una obra literaria es revolucionaria, si necesariamente hay un regreso implícito a lo ya sucedido? ¿Qué se revoluciona? ¿El tema, la forma? ¿Hay tantos temas y tantas formas como para que se den dichas revoluciones?

Para intentar responder a esas preguntas, empezaremos por decir que el siglo XX es ante todo un periodo consciente y de reflexión sobre la inevitable (e inocultable) presencia de toda suerte de influencias al momento de crear, dispuesto a aceptar que lo presente remite

necesariamente a un pasado, y que este a su vez, precisa de lanzarse hacia un futuro en un constante movimiento dialéctico. En ese sentido Guillermo de Torre afirma enfáticamente que ir hacia delante, sin reconocer el peso del pasado, resulta ingenuo; que el orden válido consiste en ir hacia atrás para hallar la necesaria inspiración (2013, p. 135). Otro de los más acérrimos defensores de la valoración del pasado literario en su forma recreada en el presente es George Steiner. En *Gramáticas de la creación* (2002) sienta las bases de lo que es, y tiene que ser según él, la creación contemporánea entendida como una vuelta necesaria e inevitable a lo ya creado. Sostiene que la literatura, y el arte en general, no es más que la combinación de unas posibilidades limitadas y finitas, como si ya todo estuviese inventado desde una antigüedad que se presenta como ineludible. Así, lo que hacemos no es más que repetir, pero en esa repetición rendimos tributo a lo ya establecido y así iluminamos las obras ya existentes, la “producción literaria [...] procede mediante combinaciones” (Steiner, 2002, p. 182). Pareciera entonces que innovación y repetición hubieran de estar ineludiblemente presentes, en cualesquiera de sus formas, en la literatura contemporánea (Anderson, 2000, p. 147). Y bien bien vale la pena apuntar aquí que una de las definiciones de *repetición* en la novela posmoderna se podría entender como

algo inherente a la estructura de cualquier autenticidad, identidad o singularidad; de hecho, se suele considerar que la repetición es lo que constituye la identidad. Tal noción nos lleva a reconsiderar la propia definición de identidad y emborrona los límites entre opuestos tan venerados como: original/copia, primario/secundario, sí-mismo/otro, sujeto/objeto y dentro/fuera. (Pagano, 2001, p. 372)

Steiner critica con encono igualmente ese énfasis en lo individual, la falacia del artista único como viviendo aislado, y como si su obra se diera absolutamente *en el aire*. “Nuestra obsesión por el autor individual, por la forma del artista, por la persona y la huella dactilar del compositor, nuestra persecución a los plagiarios, es un reflejo muy reciente” (2002, p. 220) arguye. Ello expresado como si quisiera bajarle la tensión a esa expresión ya hartamente conocida en los círculos literarios, el de *la ansiedad de la influencia*.¹ Porque según el ensayista francés, los humanos no tenemos la capacidad de la creación *ex-nihilo*, lo único que podemos hacer son combinaciones tal vez sí inéditas y estrictamente sin precedentes (2002, p. 143). Justamente entonces se puede observar así un innegable rescate del pasado por parte de la novela posmoderna (Santana, 2005, p. 34), y una necesaria revalorización de lo pretérito por medio de la transcripción de

un texto desde su lejana lengua original a una lengua más próxima, más familiar, en toda la extensión de esta palabra. El travestimiento es lo contrario de un distanciamiento: naturaliza y asimila, en el sentido (metafóricamente) jurídico de estos términos, el texto parodiado. Lo *actualiza*. (Genette, 1989, p. 78).

El desafío que tiene todo escritor entonces es el de escribir, o mejor de reescribir, la tradición sabiendo que no puede negar el pasado, y a la vez alerta de que su creación no quede aniquilada por el peso de ese pasado:

¹ Aparicio Maydeu plantea un nivel posterior a dicha expresión en la creación gracias

En un gran escritor, lo profundo de su interioridad constituye la fuerza que consigue sacudirse el abrumador peso de los logros del pasado, para que cada originalidad no sea aplastada antes de que se manifieste. Los grandes textos son siempre reescritura o revisionismo, y se fundan sobre una lectura que abre espacio para el yo, o que actúa para reabrir viejas obras a nuestros recientes sufrimientos. (Bloom cit. por Aparicio Maydeu, 2013, p. 146)

Porque, a tenor con Bloom, las experiencias, las emociones y los sufrimientos de la humanidad siempre han sido los mismos. La maestría del que escribe consiste en tomar esa materia común ya debidamente establecida, y traducirla de nuevo en el presente. Así, se hace obligatorio tener en cuenta la tradición que sostiene al presente literario, condición más que innegable de para entender la transtextualidad,:

Una individualidad literaria (artística en general) difícilmente puede ser a la vez completamente heterogénea y completamente original y ‘auténtica’ –a no ser por el hecho mismo de su brillantez, que trasciende y que de alguna manera *unifica* sus destellos, así Picasso sólo es él mismo *a través de* las maneras que lo emparentan sucesivamente con Lautrec, con Braque, con Ingres, etc., y Stravinski a través de sus accesos de impresionismo, de politonalidad, de neoclasicismo, y de conversión tardía a la disciplina serial. (Genette, 1989, p. 160)

En este sentido Steiner también sostiene que la novedad de las artes vanguardistas consiste en hacer una “recombinación de lo antiguo; un híbrido diferente” (2002, p. 144), agregando además que “millones han dicho exactamente lo mismo antes que nosotros. Los suspiros del

éxtasis compartido son como un canto coral” (2002, pp. 148-149). Porque a propósito de lo híbrido, concepto caro a la novela posmoderna, Perry Anderson afirmará en este mismo sentido que “el universo de lo postmoderno no es un universo de delimitaciones sino de mezcolanzas, que celebra los entrecruzamientos, lo híbrido y el batiburrillo” (2000, p. 128). Por ello, Guillermo de Torre igualmente cree que cada vez es más difícil sostener la idea de que hay un “progreso” en el arte ya que este no sigue nunca una línea recta, constante e ininterrumpida (2013, p. 131), lo más revolucionario viene a ser claramente lo más tradicional (2013, p. 42). Y el que pretenda ser absolutamente rupturista deberá entender (a veces, a su pesar) que está obligado a partir de un contexto, de una materia que ya existe (Steiner, 2002, p. 262).

Para irnos adentrando en los terrenos de la transtextualidad, deberíamos escuchar a Umberto Eco cuando dice que solo “se hacen libros sobre otros libros y en torno a otros libros” (cit. en Aparicio Maydeu, 2009, p. 280), sin duda una excelente afirmación aplicable a *Lolita*. Nabokov ya había dado muestras, desde muy temprano, de que lo suyo era escribir novelas sobre literaturas enteras. En *La dádiva* (1988), por ejemplo, la heroína no es Zina sino la literatura rusa, lo aclara él mismo en el prólogo; *Lolita* debería ser entendida como las aventuras amorosas de Nabokov con la lengua inglesa. En igual sentido, la parodia, por ejemplo, –aunque de esta hablaremos más adelante– puede ser deferente con el pasado, así algunas veces sea irónica. Así es como esta “marks both continuity and change, both authority and transgression” (Hutcheon, 1987, p. 204).

1.2 La novela posmoderna: entre la honra y la crítica del pasado, entre lo elitista y lo popular

Con la novela posmoderna, no solo se trata de honrar ciegamente, como si hubiese una nostalgia implicada de por sí en el texto del pasado, se trata también de subvertirlo a modo de crítica y también de burla. En todo caso, en la reactualización siempre habrá algo que se agrega o modifica, siempre habrá una ganancia para el texto mismo así sea “criticándolo”:

[Ese] arte de ‘hacer lo nuevo con lo viejo’ tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos ‘hechos *ex profeso*’: una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto. (Genette, 1989, p. 495)

El siglo XX en la búsqueda de la renovación novelística, en ese espíritu contestatario y lúdico miró hacia formas, estilos e influencias que en otros siglos, o bien no se habrían imaginado o simplemente se habrían presentado como una afrenta. Tenemos entonces el coqueteo, si se quiere, que el presente le hace al pasado, mezclando también elementos de la novela canónica con la cultura popular:

La situation postmoderne laisse en faite réapparaître le pluralisme des pratiques artistiques. Il est devenu clair que tout ou presque est possible et coexiste au même moment [...], de l’art d’élite aux productions populaires. (Michaud cit. en Aparicio Maydeu, 2009, p. 271)

La recreación de ese pasado literario implica una especie de disparidad (a veces lúdica) entre la forma en la que fue concebido el hipotexto y la forma en la que se lo recrea a través del hipertexto:

En el límite, ninguna forma de hipertextualidad se produce sin una parte de juego, consustancial a la práctica del reemplazo de estructuras existentes: en el fondo, el bricolage, cualquiera que sea su urgencia, es siempre un juego al menos en tanto que trata y utiliza un objeto de una manera imprevista, no programada, y por tanto ‘indebida’ –el verdadero juego implica siempre una parte de perversión–. Por lo mismo, tratar y utilizar un (hipo)texto con fines ajenos a su programa inicial es una manera de jugar con él y de jugársela. (Genette, 1989, p. 496)

Si tomamos, por ejemplo, *El perfume* encontraremos que lo anterior podría estar allí ejemplificado. María Santana (2005) en *El Perfume de Patrick Süskind: el éxito de una novela postmoderna: interpretación* hace un exhaustivo análisis y que bien se podría aplicar también, en algunos puntos, a *Lolita*. Dice Santana que la parodia y la intertextualidad crean en general una atmósfera de ambigüedad lúdica en el texto, constantemente haciéndonos conscientes de la naturaleza misma del texto, una novela, a través del juego, del distanciamiento y de la parodia, estando esta última presente a través del juego burlesco pero también de reconocimiento. Es decir, tanto *El Perfume* como *Lolita*, se deben entender como “rewriting, transposition, or recasting of an original in a different mode, whether its purpose be to mock, to deride, to amuse or, conversely, to convey admiration, praise, and recognition” (Calinescu cit. en Santana, 2005, pp. 94-95). Si la intención del hipertexto es la parodia burlesca, buscará de esa forma

también desacralizar el pasado, y que es una de sus funciones. La novela posmoderna se configurará así entonces como una mezcla paradójica.

La novela posmoderna, además de apostar por lo lúdico, reemplaza lo claro e inequívoco por los dobles y la multicodificación, en lugar de un estilo singular y puro, prefiere la revalorización del eclecticismo y la simultaneidad de diferentes elementos culturales, pasa de una actitud antihistórica a una confrontación con el pasado (Santana, 2005, pp. 25). La multicodificación y el eclecticismo los podríamos observar, a modo de ejemplo, en las adaptaciones que se hacen de los clásicos al formato del cómic. Es decir, la cultura popular enriqueciendo plenamente la novela posmoderna demostrando fehacientemente una “embrace of pop culture, retro culture, junk in place of culture, and plasticity in all its forms” (Chambers, 2010, p. 78). La novela posmoderna hará gala entonces de toda una polifonía, enriqueciendo a la vez la cultura popular, sin posibilidad aparente de dar marcha atrás a ese intercambio mutuo:

The unceasing effort to create innovative art led in part to the willingness of modernists to embrace material from popular culture, including outlawed material, such as pornography, that had heretofore been considered beneath contempt and unacceptable in the realm of art proper. Ultimately, a successor movement, postmodernism, emerged from the breakdown of distinctions between high and low art. The growing catholicity of the modernist movement led to its democratization and to the abandonment, finally, of modernism's sole Grand Narrative, a belief that art alone has supreme value and is the

single remaining inheritor of shattered Enlightenment ideals.
(Chambers, 2010, pp. xiii-xiv)

Productos de la cultura popular que, integrados por el texto literario posmoderno, generalmente apelan a la sensación, al disfrute, al abandono hedonista más que al cuestionamiento (Anderson, 2000, p. 119). Una sensación dada a través de la *imagen* que se convertirá por cierto en omnipresente y omnipotente (Santana, 2005, p. 166). Imagen será transmitida a través de gadgets, máquinas y aparatos con un alto grado de emoción y con, igualmente, un fuerte contenido ideológico (Anderson, 2000, p. 123). Así, el consumo y el kitsch estarán evidentemente en el centro de la novela posmoderna (Anderson, 2000, p. 146). *Lolita* será, como veremos, un buen ejemplo de ello. Las escenas tensas se aliviarán luego con la promesa del cine o con el regalo de chécheres, gadgets y ropa. El cine se convertirá en un referente ineludible, la cultura del espectáculo se convertirá en la nueva doxa (Anderson, 2000, p. 156).² Los aparatos que transmiten imagen, voz y sonido serán descritos por Humbert, no como si los personajes del cine imitaran a los seres de “la vida real”, sino al contrario, afirmando su narrador Humbert Humbert que “[w]ith people in movies I seem to share the services of the machina telephonica and its sudden god” (V. Nabokov, 2012b, p. 205). Con la presencia de este elitista personaje, se entiende el lugar común que a un claro encuentro

² Las incesantes adaptaciones de lo al cine, como ha sido el caso por supuesto de *Lolita*. En los términos de la desafiantes relación de ambos formatos Antonio Monegal afirma:

La relación entre la literatura y el cine tiene una frontera borrosa y un alto riesgo de confusión al trazarla. Por ello mismo es un poco una aventura el explorar sus límites y los movimientos entre ambos lenguajes. La relación es un hecho innegable, está ahí desde el nacimiento del cine, primero con el teatro y luego con la novela. Se trata de un caso más de relación interartística, afectado por similares problemas de asimilación teórica. (1993, p. 11)

entre el arte canónico y la cultura popular en la novela posmoderna. Unión, además, entre lo culto y lo kitsch porque si el modernismo se ha entendido como arte elitista, la novela posmoderna pretenderá desbancar ese paradigma (Anderson, 2000, p. 35). De tal manera que el surgimiento de dicho texto se concebir

from the breakdown of distinctions between high and low art. The growing catholicity of the modernist movement led to its democratization and to the abandonment, finally, of modernism's sole Grand Narrative, a belief that art alone has supreme value and is the single remaining inheritor of shattered Enlightenment ideals. (Chambers, 2010, pp. xiii-xiv).

La novela posmoderna como extensión además de la moderna, cuando atiende al componente lúdico al borrar divisiones ya que aquella “openly foregrounds all varieties of popular culture, embraces fragmented works, and disavows all belief systems” (Chambers, 2010, p. xiv). Inclusión que tendrá como resultado el bricolaje de diversos estilos, entremezclando lo “pesado” y lo frívolo, apelando al entretenimiento para subvertir lo serio y lo sagrado (Santana, 2005, p. 104-105). Dicha finalización de las distinciones, tendría que ver básicamente con el aumento de la capacidad de consumo de las clases bajas, con un capitalismo como aliado de ellas no prescribiendo nada, por el contrario, presentándose como necesidad sin imponerse (Anderson, 2000, p. 48). Esa distancia que se acorta en cuanto al consumo, también implicará al arte canónico. Porque si a lo largo del siglo XIX, este se alejaba de la sociedad, e incluso fetichizaba esa distancia, ahora estará más cercano que nunca a las clases medias que ya querrán ser tan cultas como nunca antes lo habían sido (Anderson,

2000, p. 55). Porque como observa igualmente Calinescu:

El factor sustancial de la ‘kitschificación’ de la cultura –casi todos los que han escrito sobre la materia están de acuerdo– es la difusión masiva del arte a través de diversos medios: radio, televisión, reproducciones a gran escala, discos, revistas baratas y libros de bolsillo vendidos en supermercados, etc. (1991, p. 249)

Parece que es evidente entonces la utilización de la cultura popular en la difusión del arte canónico (Santana, 2005, p. 180), ganando sin duda los textos clásicos ya que serán másivamente visibilizados y valorados. Aunque esa popularización no siempre será celebrada ya que, si bien algunos verán ese ascenso como una bendición democratizadora, otros la tomarán más bien como una tragedia vista en términos apocalípticos:

Y puesto que [la cultura de masas] nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la ‘cultura de masas’ no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis. (Eco, 1984, p. 12)

También es cierto que la novela posmoderna, en un intento de renovarse y enriquecerse, recurre al reciclaje de lo “peor” y lo “mejor” de la cultura popular. Actitud no siempre celebrada, e incluso condenada por críticos literarios como Guillermo de Torre (para quien

no todo lo nuevo parece ser siempre bueno), y quien hace una condena de los productos contemporáneos, como por ejemplo las historietas. Condena que extiende ya también a los adultos lectores de estas, y que le lleva a pensar que la actual cultura está plena de adultos-niños quienes, según él, huyen de las dificultades a través del kitsch y de una cultura adulterada (2013, p. 233). En todo caso, para bien o para mal, hallamos ya en la contemporaneidad una lectura emparentada decididamente con los cómics (Humbert no los lee, pero se los proporcina a Lolita), hasta llegar a los límites de configurar un género completo conocido como la novela-cómic.

La novela posmoderna, sin embargo, se entenderá también de una manera mucho más amplia. Incluirá polifónicamente tanto la alusión publicitaria, como por supuesto, el referente fílmico. Estos elementos estarán integrados de manera esencial, su presencia se justificará, sin duda. Porque la segunda parte de *Lolita* está plena de alusiones al cine, a las historietas y a la publicidad, por ejemplo; ya que como afirma Chambers “[i]nitially, the sudden placement of advertising material, comic book illustrations, and like material that was conventionally nonart into the realm of art proper packed a doubled-edged reflexive parodic wallop” (2010, p.186). La escritura posmoderna ya se deberá entender como la apelación a todas esas manifestaciones populares en una clara práctica de transposición:

Todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada, no hay, pues, arte que escape por naturaleza a estos dos modos de derivación que, en literatura, definen la hipertextualidad y que, de modo más general, definen todas las prácticas de arte en segundo

grado, o *hiperestéticas*. (Genette, 1989, p. 478)

En *Lolita* hallaremos reproducciones masificadas de famosos cuadros como excusa comparatista para describir a un personaje, o el paisaje norteamericano estampado en cuadros a la venta en París, será el que luego Humbert hallará en sus correrías con Lolita. También la alusión a una película que habla de un crimen, será el mismo crimen que un personaje cometerá poco después. No solamente será el gran arte reproducido en formato kitsch (bien sea en Europa, o en casa de Charlotte) el utilizado para promover la escritura de Humbert, serán también canciones de moda y anuncios publicitarios los que podrán incluirse como elementos constitutivos y fundamentales de la trama literaria (ver Martínez, 2001, p. 178). Cómics, “canciones, iconos cinematográficos, ídolos del deporte, estrategias de publicidad, referencias científicas y tradición literaria fluyen a través de la ficción posmoderna como material de aluvión” (Aparicio Maydeu, 2009, pp. 274-275). El hipotexto no literario se convertirá, sin duda también, en fuente para el hipertexto literario, de esta manera apelando constantemente la narrativa posmoderna al consumo ubicuo y saturante. En *Lolita*, las largas correrías que emprenden Humbert y su adolescente hijastra le servirá a esta última para consumir toda suerte de historietas, cientos de películas, comidas y refrescos, todo ello dándonos fielmente una visión de una Norteamérica mistificada. Las digresiones en el relato, gracias a una bitácora de viaje y del panorama de la cultura popular, estarán en relación con la constitución misma de la historia:

En todo texto narrativo se pueden señalar pasajes que se refieren a algo distinto de los acontecimientos; una opinión sobre algo, por ejemplo, o un descubrimiento por parte del narrador que no posea conexión directa con los acontecimientos, una descripción de un rostro, o de un lugar, etc. (Bal, 1990, p. 16).

En ese sentido, la novela posmoderna utilizará cualquier forma de la cultura popular, una cultura antes despreciada e invisibilizada por las élites, pero ya en definitiva ineludible, será incluso la situación de Humbert, muy a su pesar. A través de las actitudes (casi siempre negativas) de Humbert, seremos conscientes de la inversión de los valores estéticos del siglo XX: el texto considerado inferior será reescrito convirtiéndose en literatura aceptada por el establecimiento. Por ejemplo, como *El beso de la mujer araña* (Puig, 2002) que convierte los códigos del tango, del melodrama y de las revistas rosa en literatura ya respetada por la academia. Contrariamente, la gran obra literaria a su vez se vulgarizará y se convertirá en alimento digerible para las masas (Eco, 1984a), a veces alcanzando, afortunadamente, la subversión de esa misma obra con humor paródico y sarcástico; piénsese solamente en una obra de teatro como *Rosencratz and Guildenstern are dead* (Stoppard, 1968). Por último, la obra literaria será masificada a través de toda suerte de ediciones de bolsillo por ejemplo, que harán del hombre común un conocedor de lo literario, lo que antes era la posibilidad para solo unos pocos privilegiados. Ya el hombre promedio podrá posar de gran lector y tener un vocabulario que lo haga pertenecer a una clase culta. Ello, hay que recordarlo, es lo que sucede con Charlotte, la madre de Lolita, gracias a que con su club

de lectura ha podido expandir su vocabulario, como bien refiere la descripción ácida de Humbert.

1.3 La copresencia textual

Paradójicamente, la novela contemporánea que pareciera rechazar algunas formas del pasado –el realismo del siglo XVIII (Chambers, 2010, p. 126) o el realismo pseudo científico del XIX–, se hallara a su vez obsesionada con la vuelta a lejanos textos literarios, reactualizándolos hipertextualmente:

De Joyce o Thomas Mann a Borges, Nabokov, Calvino o el propio Barth (y muchos otros novelistas americanos como Barthelme, Coover o Pynchon), toda una literatura contemporánea, que no se reduce a la práctica hipertextual, pero que recurre a ella con visible predilección, se define por su rechazo de las normas y de los tipos heredados del siglo XIX romántico-realista, y por una vuelta a los usos “premodernos” (¿o postmodernos?) de los siglos XVI, XVII y XVIII. (Genette, 1989, p. 261)

Ese rechazo del realismo se enfatiza en esa incapacidad de la narrativa contemporánea para determinar con claridad los límites entre lo real y lo ficticio, y así en una inhabilidad precisamente de la literatura por dar cuenta de la realidad. De tal manera que el texto posmoderno, elimina las categorías de ficción y veracidad, sustituyéndolas por la idea de un interminable intertexto, de todo un bricolaje intelectual (Santana, 2005, p. 86). Riffaterre (1983) en *Text Production* combate con ahínco la idea del referente con respecto a la literatura, por ejemplo. Si queremos

apreciar al texto literario en su dimensión estética, este no puede estar sometido a una realidad externa, o pretender que la refleje. Porque todo lo que sucede, acontece en el nivel del significante y este es independiente del referente, incluso del cambio del mismo.³ Así que la relación no se debe establecer entre el texto y una realidad siempre mutable (y siempre interpretable a través precisamente de textos), lo sustancial es que en el texto haya una “internal accuracy” (Riffaterre, 1983, p. 23). El fenómeno literario se da entre el lector y el texto; no entre el texto y el autor o el texto y la realidad: “It should go from the inside out” (1983, p. 25), puntualiza Riffaterre.

Dada la problematicidad con el referente, la literatura del siglo XX se vio igualmente enfrentada en algún momento con la disyuntiva entre literatura comprometida y la literatura que se utiliza a sí misma como fuente de su su material, ofreciendo escritores tan interesantes e icónicos como Borges y Nabokov. Escritores quienes, a través de la parodia y la reescritura de textos del pasado, dieron un nuevo aire a la creación literaria: “By definition, parody and self-parody suspend the possibility of a fully ‘realistic’ fiction, since their referents are either other literary works or themselves, and not the world of objective reality which the ‘realist’ or ‘impressionist’ tries to reproduce” (Appel Jr., 1967, p. 216). Escritores que se alejarán de cualquier tentativa de dar cuenta de una realidad igualmente problemática para definir, demostrando, por el contrario, que la realidad puede ser tan inventada como la ficción misma. Desaparecido entonces el problema del referente, se lanzarán a escribir con fundamento en el pasado literario,

³ Una de las formas que tiene Riffaterre (1997) de entender la intertextualidad es la de “un texte dont le système de référents est dévié [...] vers l’intertexte” (p. 35).

su material será el legado que han recibido, serán reescritores de escritores y escritores para escritores –como se ha conocido a Nabokov. Gracias a su conocimiento de la literatura, jugarán con ella a través del pastiche y del travestimiento, insertarán otros elementos (filosofía, cultura popular), subvertirán los géneros, verán en la parodia una posibilidad de renovación hasta el punto de que podríamos concluir con Hutcheon que “some novelists even revel in this masquerading” (2000, pp. 92-93). Borges se convertirá en personaje desdoblado en sus propios poemas, Nabokov se plasmará en sus cultos personajes como el errabundo Humbert, el humorístico Pnin o el culto Sebastian Knight. Este juego con las identidades dará a entender que en el fondo el concepto de literatura realista es en sí mismo insostenible ya que toda versión de la realidad es en sí misma textual. En este sentido podríamos afirmar que la obra de Nabokov estará compuesta por una filigrana de textos con una fuerte presencia de

pastiche, collage, a proclivity of what is flat (as opposed to deep), an affirmation of decentered subjectivity (and a correlative retreat from the idea of a unified subject), a waning of affect, a taste for the decontextualized fragment, juxtaposition and a loss of sense of history. (Carrol cit. en Santana, 2005, p. 36)

Abolida la esclavitud del referente de la que ya hemos hablado, igualmente Riffaterre da cuenta de los modos en los cuales se da la producción textual, en los términos de la inevitable comunicación que tienen los textos entre sí. Plantea aquel que el texto en sí bien vale poco si no se tienen en cuenta las reacciones del lector, es decir, las

conexiones que este hace con otros textos que ha leído, aunque eso sí, ese texto también “is a limiting and prescriptive code” (1983, p. 6), de tal modo que no cualquier vínculo textual del lector vale sin más. Porque igualmente para Beristáin (1992), el texto es una estructura lingüística con significado, es decir, debe ser entendido por alguien y debe tener una función. Así un texto siempre remite a otro texto en la mente del lector, lo escrito no está suspendido en el aire ni nace de la nada. Sostiene además Beristáin que una de las formas para determinar la literariedad de la literatura es lo que él considera como *overdetermination*, ello es frases hechas, “sentences that appear in other texts or stereotyped sentences that are already part of the linguistic corpus” (1992, p. 44). Nada más apropiado pues para fundamentar y entender la presente investigación sobre *Lolita*. La alusión literaria consistirá en sentir la presencia de un texto en otro, a veces de una manera sutil, no del todo clara ni precisa (Stam, Burgoyne, & Flitterman-Lewis, 1999, p. 232) o decididamente clara a través incluso de la cita con o sin comillas. Porque incluso, si vamos mucho más hacia atrás, hasta los formalistas rusos, podemos llegar a entender que el texto es un cruce de sentidos, un todo “polifónico” lleno de voces que se entrecruzan y se enriquecen mutuamente:

With this notion of double-voiced discourse and its powerful place within the dialogic novel, and for us, in all dialogic texts, we begin to come close to what must appear a major theory of intertextuality. All utterances depend on or call to other utterances; no utterance itself is singular; all utterances are shot through with other, competing and conflicting voices. (Allen, 2000, p. 26)

Porque ya que hablamos de formalistas rusos, debemos recordar que sus hallazgos, basados en la novelística de Dostoievski, tienen que ver con demostrar que en esta como en toda la literatura hay unión de varios horizontes, de diferentes elementos tomados de diversos mundos, aunque todos con el mismo status. En ese sentido, Bajtín afirma concretamente que “[e]stamos convencidos de que sólo Dostoievski puede ser reconocido como fundador de una auténtica polifonía” (1986, p. 58). Sin duda, una polifonía aplicada a la novela posmoderna y mucho más a *Lolita*, por supuesto.

1.4 El concepto de transtextualidad

Una de las metáforas para entender el complejo tejido de influencias y reescrituras que conforman todo texto, y en concreto a la narrativa posmoderna, es la de *palimpsesto*.⁴ Término utilizado y popularizado ampliamente por Gerard Genette en ese, uno de sus textos más reconocidos, y titulado precisamente *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989).⁵ Entiende Genette el entramado literario como la práctica constante de la reescritura, la parodia (burlesca y seria), la reactualización de los clásicos en manos de los nuevos creadores. Literatura hilvanada de textos reconocibles y leíbles en su “superficie”

⁴ También como el lugar donde se escenifican las formas entre la continuidad y la ruptura, se presentan de diversas maneras y formas como lo plantea

La metamorfosis que se produce entre la tradición y la ruptura atraviesa distintos posibles estadios con desiguales grados de proximidad o analogía, vinculación o dependencia de la iniciativa rupturista respecto al modelo o referente elegido de la tradición, pudiendo conformar una suerte de palimpsesto en el que se van sobreponiendo las distintas variaciones o desviaciones, de toda suerte y grado, que van concibiéndose. (Aparicio Maydeu, 2013, p. 26)

⁵ Véase por ejemplo, para entender la difusión del trabajo de Genette, los completos estudios y análisis de Samoyault (2001) y Allen (2000) en torno al trabajo del teórico francés.

pero que “ocultan” otros textos que residen allí para ser descubiertos, ojalá por el lector medio, aunque casi siempre por el lector avezado que es el único que puede tener una mayor apreciación de ese hipertexto, coexistiendo entonces así ambos –hipotexto e hipertexto– en un constante enriquecimiento mutuo: el hipertexto honrará el texto del pasado, el hipotexto ganará enriqueciéndose con esa nueva visión. Lo mismo podría afirmarse del *apropiacionismo* que hace el hipertexto del hipotexto:

[...] de tal modo que, manteniendo tanto sus motivos como la técnica empleada, y aunque el resultado de esta acción no sea otra cosa distinta a una obra exactamente igual (visualmente idéntica o casi idéntica) a la obra original o primigenia, el mero hecho de ser realizada por otro artista y en un contexto distinto en un tiempo diferente hace que la obra no sea igual a la primera, y que, en consecuencia, la obra apropiacionista se arroga la potestad de dotarse de valores y cualidades propias, con independencia de las que tuviera la obra original y al margen de la sospecha de que la primera no es más que una manipulación parasitaria de la segunda. (Aparicio Maydeu, 2015, p. 182).

En otras palabras, reconocer que hay un vínculo necesario entre el hipertexto y el hipotexto y que en esa unión tanto el uno como el otro ganarán. Aunque paradójicamente mucho más el hipotexto ya que “la posibilidad de leer obras anteriores desde nuevos puntos de vista acaba por modificar la obra original, multiplicando hasta el infinito su potencial significativo” (Juan-Navarro, 1989, p. 106). Ello no solamente tendrá que ver con nuevas lecturas del hipotexto sino con su modificación misma ya que “no existe transposición *inocente*, quiero

decir, que no modifique de una manera o de otra la significación de su hipotexto” (Genette, 1989, p. 375). Lo que encontramos en “Pierre Menard, autor del Quijote” (2006) de Borges, por ejemplo, es sin duda ilustrativo de lo anterior. Trasponer línea por línea *El Quijote* a un tiempo diferente al de su creación, logra que la historia “original” sea vista de manera diferente: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (Borges, 2006, p. 450).

Así las cosas, ¿no es entonces toda la historia de la literatura una historia de influencias, préstamos, robos, plagios y juegos hipertextuales? Ya lo ha dicho Steiner, que desde la antigüedad el pastiche, la imitación y la parodia ya eran procedimientos comunes (2002, p. 289), la reflexión en cambio de esas prácticas, sí es del todo contemporánea (Martínez, 2001).⁶ Porque para algunos, sin duda, esa sacrosanta idea de la originalidad fue el derrotero obsesivo para la creación:

La primera mitad del siglo XX se desangró en su denodado intento de conseguir a cualquier precio la originalidad a través de las vanguardias, y en ocasiones alcanzó el genio en su tiempo con frecuencia incomprendido, si bien en otras alcanzó la farsa, en su tiempo con frecuencia celebrada porque sabido es que el ridículo ajeno alimenta la vanidad propia. La segunda mitad del siglo XX aprendió a evitar la hemorragia haciéndose a la idea de que tal vez esa originalidad que

⁶ De hecho Goyet (1987) hace crítica de Riffaterre por su supuesto ataque a la originalidad y considera que la intertextualidad más que una teoría es realmente la descripción de cómo proceden ciertos textos.

parecía una cualidad inmanente del proceso creativo –la obligación del artista de distinguirse de los demás– no resulte ser sino la quimera de un excéntrico o el desvarío o devaneo de un iluminado [...]. (Aparicio Maydeu, 2015, pp. 52-53)

El concepto de autoría es reciente, o por lo menos si lo entendemos en el contexto del Renacimiento o del Romanticismo, con su conocida exaltación del yo. En la Antigüedad no existía ni la ansiedad ni el cuestionamiento en torno al tópico de la autoría (Steiner, 2002, p. 308). Así que el “concepto de originalidad, de originar *de novo*” para Steiner, no es más que “una ilusión vanidosa, una ensoñación” (2002, p. 168). Porque en últimas la creación solo se puede entender si tenemos en cuenta la influencia, la toma, el préstamo, la alusión (Steiner, 2002, p. 110). “Todas las construcciones humanas son combinatorias, lo cual no significa más que son *arte-factos* realizados por una selección y combinación de elementos preexistentes” (2002, p. 143) enfatiza Steiner una vez más.

Por fortuna, todos estos cuestionamientos en torno a la inexistente originalidad, a la autoría única han dado pie para el juego paródico, el guiño hipertextual. En la narrativa posmoderna desaparece la búsqueda de la gran verdad y la unidad, dando lugar al juego irónico con el conocimiento, con el lenguaje, con las ideas: “lo excéntrico, lo periférico, lo paródico, la propia referencia y reflexión, los pastiches y la literatura trivial”, sostiene Santana (2005, p. 35), serán las características definitorias de la novela posmoderna. Y si bien “[t]oda obra de arte auténtica es a la vez nueva y ligada a la tradición” (Broch, 1979, p. 73), no menos cierto es que esa misma tradición se vea

subvertida, ya que el escritor es más consciente de que bebe de otras obras. Un problema, sin embargo, que no se puede soslayar aquí es qué relacionamos con qué, cuáles son los límites de las relaciones entre el hipertexto y el hipotexto. En últimas, cuál es la obra que consideramos como la original y cuál como la recreada. Porque ahí surge un problema de canonicidad: ¿Qué me determina que una obra sea considerada un hipotexto? ¿Cuáles serían esas características objetivas? ¿O todo no cae más que una simple arbitrariedad por parte de quien intenta hacer la comparación?

En todo caso, la novela posmoderna además logra dejar atrás esa idea de que existe un idealizado original y una pálida copia, ya no se podrá justificar más esa suerte de vergüenza que ensalzaba el “original” y despreciaba a la “copia” porque ambos vivirán en igualdad de condiciones: *Ulyses* (1999) de James Joyce, como se sabe, se ha convertido en una obra tan clásica como el mismo texto clásico de Homero. La narrativa contemporánea estará así abocada a la recreación entusiasta. La toma de modelos anteriores será motivo de orgullo aunque con un desafío constante implicado: no es imitar por imitar, también se necesita maestría para hacerlo. Por otra parte, el palimpsesto puede ser igualmente aquello repetido sin una conciencia clara de su repetición, entonces ¿existe la coincidencia en la literatura? ¿O son las finitas combinaciones las que terminan, en algunos casos, por terminar siendo una repetición? Porque lo que un escritor reescribe sin tener conciencia de haberlo leído ya antes se conoce como criptomnesia. Fenómeno estudiado por Carl Jung y definido a través de Aparicio Maydeu (2013) como

suerte de falso plagio o plagio involuntario producido por una alteración de la memoria que permite evocar un recuerdo y no reconocerlo como tal, de manera que la idea recuperada parece nueva y personal sin serlo. El sujeto cree haber elaborado algo por primera vez mediante una combinación inédita de estímulos, pero en realidad nos hallamos ante una idea recuperada tal y como fue almacenada en la memoria del individuo. (p. 28)

La novela posmoderna será consciente entonces de que necesariamente está avocada a jugar con unas pocas formas preexistentes, que deberá combinarlas como cuando se juega ajedrez porque “la humanidad, que descubre sin cesar nuevos sentidos, no siempre puede inventar nuevas formas, y a veces necesita investir de sentidos nuevos formas antiguas” (Genette, 1989, p. 497).

1.5 Tres formas de la transtextualidad genettiana

La presencia de un texto (o varios textos) en otro, la relación de la literatura con la literatura misma, la literatura en segundo grado es analizada por Genette bajo el concepto de *transtextualidad* o, como su palabra misma lo indica, “transcendencia textual” (1989b, p. 9). Tres de esas formas de la transtextualidad, y que se tendrán en cuenta aquí por el carácter de este trabajo, serán la *paratextualidad*, la *intertextualidad* y la *hipertextualidad*. Las otras dos son la *metatextualidad* y la *architextualidad*, no tan explícitamente aplicables a *Lolita* ya que la metatextualidad es entendida como la “relación –generalmente denominada ‘comentario’–” (1989b, p. 13), comentario que puede ser

crítico. Es decir, lo que sería este trabajo con respecto a *Lolita*. Por otro lado, la architextualidad la entiende Genette como

una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, *Relato*, *Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. (1989b, p. 13)

Aunque ello no excluye, según Genette, que una novela no sirva implícitamente de comentario crítico con respecto a otra y que los paratextos de esta no contengan dentro de sí elementos que la clasifiquen genéricamente. En todo caso más adelante veremos que estas clasificaciones se utilizan como meros recursos didácticos ya que finalmente, en muchas ocasiones, las formas de la transtextualidad terminan por relacionarse y confundirse por más distintas que parezcan. Así que descartados entonces los fenómenos que no tendremos en cuenta aquí, pasemos a ilustrar aquellos que sí serán utilizados.

a) Paratextualidad

Una de las características de la narrativa posmoderna es la de explotar “de forma decisiva los aledaños del texto, los paratextos, dedicatorias, epígrafes, pseudónimos, pies de imprenta, títulos y subtítulos y demás chatarra textual elevada a la categoría de arte” afirma Javier Aparicio Maydeu (2009, p. 282). Por su parte, Genette indica que la paratextualidad está constituida

por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. (1989b, p. 11)

Como veremos más adelante, los narradores de Nabokov siempre gustan de hacer reflexiva su propia literatura, de alertarnos que lo que leemos es ficción. Ello, en muchas ocasiones, solo se podría lograr a través de ciertos paratextos que acompañan al texto “principal”:

El texto raramente se presenta sin el esfuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, por *darle presencia*. Este acompañamiento constituye lo que he bautizado el *paratexto* de la obra. Se trata de un umbral, de una franja que constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición sino también de *transacción*: lugar de una pragmática y de una estrategia. (Genette cit. por Aparicio Maydeu, 2015, p. 161)

Lolita es rica en dicha relación paratextual: el título es en sí, ya lo veremos en el presente análisis, un poderoso actante, el prólogo

ficticio, gracias a un tal John Ray Jr., ya ha hecho historia, así como la aparición de Nabokov hacia el final en un epílogo, viene a enriquecer el disfrute de la obra que acabamos de leer.

b) Intertextualidad

Una de las definiciones más generalizadas de la intertextualidad apunta que es *la presencia de un texto en otro* (Beristáin, 1992; Lethem, 2007),⁷ definición que resulta, por supuesto, demasiado vaga y general, en últimas, inaplicable. Genette la entiende más bien, y la define mucho más restrictivamente como

una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, *el plagio* (en Lautréamont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (1989b, p. 10)

La incluso puede ir más allá, puede a la vez funcionar como parodia al

⁷ Compagnon la entiende también en sentido muy amplio, como un conjunto de textos integrados entre sí: “Dans la série des approximations successives que cerneront la citation, on proposera cette définition: la citation est un lieu d’accommodation prédisposé dans le texte. Elle l’intègre dans un ensemble ou dans un réseau de texts, dans une typologie des compétences requises pour la lecture; elle est reconnue et non comprise, ou reconnue avant d’être comprise” (Compagnon, 1979, p. 23).

retomar

literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras [...]. La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad. (1989b, p. 27)

Algo al parecer evidente ya que para Michel Butor, según Genette, toda cita es ya paródica y Borges demuestra con el ejemplo imaginario de Pierre Ménard que “la más literal de las reescrituras es ya una creación por desplazamiento del contexto” (1989b, p. 28).⁸ Finalmente, la cita como parodia se hace tradicionalmente con títulos y “textos breves tales como versos sacados de su contexto, frases históricas o proverbios” (Genette, 1989b, p. 29). De las tres, esta es tal vez el fenómeno de la transtextualidad menos frecuente en *Lolita*, pero ahí está igualmente sobre todo con citas literales de Poe y de Mérimée, entre otros. Una razón de ello, y puede ser la más poderosa, es que en esa actitud lúdica de Nabokov, es mucho mejor hacer sentir la alusión veladamente que revelar totalmente una referencia literaria explícitamente.

c) Hipertextualidad

⁸ Si entendemos la intertextualidad, al modo genettiano, es decir, como cita, esta descripción parece un tanto más poética: “Lorsque je cite, j’excise, je mutile, je prélève. Il y a un objet premier, posé devant moi, un texte que j’ai lu, que je lis; et le cours de ma lecture s’interrompt sur une phrase. Je reviens en arrière: je re-lis. La phrase relue devient formule, isolat dans le texte. La relecture la délie de ce que précède et de ce qui suit” (Compagnon, 1979, p. 17)

Por el contrario, este es el fenómeno de la transtextualidad más ampliamente trabajado por Genette y mayormente hallado en *Lolita*. Dicha hipertextualidad entendida 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” (1989b, 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. (1989b, p. 14)

Dos de las formas en que el hipertexto recrea al hipotexto, en términos muy generales, son las siguientes: como “texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (1989b, p. 17). Esa transformación a su vez puede implicar “la transposición *diegética*, o cambio de ‘*diégèse*’, y la transposición *pragmática*, o modificación de los acontecimientos y de las conductas constitutivas de la acción” (1989b, p. 376). De esa manera, otro texto siempre surgirá en esa operación hipertextual ya que “la transformación de un texto produce siempre otro texto y, por tanto, otro sentido” (1989b, p. 64). De tal manera que, y en adelante, la *transformación* del hipotexto se entenderá principalmente como *parodia*,

“propongo (re)bautizar *parodia* la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación” (p. 37); y la *imitación* como *pastiche*, “un estilo sin función satírica” (p. 38). En otras palabras, la parodia “deforma un texto, y [el] *pastiche*, [...] ‘imita’, es decir toma un estilo -y todo lo que viene con él” (p. 174). Finalmente, ambas formas junto con el *travestimiento* se entenderán siempre como incluidas en la hipertextualidad (p. 18). Conviene pues recapitular esas dos formas de la hipertextualidad —transformación e imitación—, de nuevo, en palabras de Genette:

Esta disimetría ilustra bastante bien la diferencia de estructura entre transformación e imitación: el que realiza una parodia o un travestimiento se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica, o lo transpone uniformemente y como mecánicamente a otro estilo. El que realiza un *pastiche* se apodera de un estilo —objeto menos fácil, o menos inmediato, de captar—, y este estilo le dicta su texto. En otras palabras, el que hace una parodia o un travestimiento se ocupa esencialmente de un texto, y accesoriamente de un estilo; por el contrario, el imitador se ocupa esencialmente de un estilo y accesoriamente de un texto: su blanco es un estilo, y los motivos temáticos que implica (el concepto de estilo deber ser aquí entendido en su acepción más amplia: es una *manera*, tanto en el plano temático como en el plano formal); el texto que el imitador elabora o improvisa sobre este patrón no es para él más que un medio de actualización —y eventualmente de irrisión—. La esencia del mimotexto, su rasgo específico necesario y suficiente, es la imitación de un estilo; hay *pastiche* (o imitación satírica, o imitación seria) cuando un texto manifiesta, realizándola, la imitación de un estilo. (p. 100)

Para concluir hay que decir entonces que la hipertextualidad es “un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (p. 19). En ese sentido, lo literario es lo que se reescribe transformando y recreando lo ya escrito previamente. Así, la historia de la literatura se confunde con la historia de la hipertextualidad (p. 467), y esta se convierte en un aspecto universal de la literariedad, “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales. Pero, como los iguales de Orwell, algunas lo son más (o más manifiestamente, masivamente y explícitamente) que otras” (p. 19). Delimitar esos grados y presentar la manifestación de esa hipertextualidad es lo que seguirá a continuación.

1.6 Regímenes de la hipertextualidad

a) Parodia

La parodia ha tenido un resurgir en la literatura contemporánea, ha ganado un estatus y se le ha restablecido una posición que nunca ha debido perder, tradicionalmente cierta crítica había desconocido su importancia en la historia de la literatura. Mucha de esa crítica cayó inevitablemente (a veces, ello se entiende) en una visión de la parodia como mera imitación sin más y generalmente en tono bromista. En todo caso, una imitación mal entendida por los envanecidos:

La creación propia coartada genera cierta sensibilidad o complicidad con la recreación ajena consciente. Dicho de otro modo: la permisibilidad ante la intromisión o el plagio es mayor cuanto menor es la mitificación de

la obra propia, al fin y al cabo, efectivamente, la imaginación o la creatividad, impulsoras de la novedad a la vez que inhibidoras de la banalidad, son hijas de la cooperación y la interrelación tanto como del egotismo o de la idiosincrasia llevada al envanecimiento. (Aparicio Maydeu, 2015, pp. 60-61)

Se sabe también que el género humorístico, al igual que la imitación, no han gozado precisamente del honor de ser gran y respetable literatura. Con respecto a esa recuperación de la parodia, como instancia deferente, y no solamente como una limitada forma burlesca, Hutcheon sin embargo tiene algo que decir al respecto. Afirma ella en relación con aquellos arquitectos renuentes a utilizar el término *parodia* que

I think this is because of the negative connotations of trivialization caused by the retention of a historically limited definition of parody as ridiculing imitation. [...] But there appear to be many possible pragmatic positions and strategies open to parody today –at least if we examine actual contemporary works of art from reverence to mockery. And it is this very range that postmodernist architecture illustrates so well. The mockery is something we always associate with parody; but the deference is another story. (1987, p. 203)

Tal vez fueron los formalistas rusos quienes en ese intento de configurar objetiva y estructuralmente el texto literario, fueron los primeros en preguntarse sin prejuicios por la naturaleza de la parodia, interés resurgido por esta de nuevo en los sesentas cuando hubo un renovado interés por sus trabajos (Chambers, 2010, p. xi). Pues uno de

sus aportes es que los formalistas precisamente encontraron en la parodia una de las principales formas de la innovación (p. 218). Porque hay que enfatizar debidamente que

With none of modernism's iconoclasm, this parodic project shows both its critical awareness and its love of history by giving new meaning to old forms, though often not without irony. (p. 194)

En su completo estudio sobre la parodia, titulado muy ilustrativamente como *Parody: The Art that Plays with Art* (2010), Chambers la identifica como la principal forma de hacer arte. Si viajamos a sus inicios, casi todos los estudiosos señalan su origen en los términos musicales y poéticos de *canto al lado de o contra de*. Así las cosas, uno de los sentidos de la parodia sería entonces el de contraste, pero uno en el que siempre hay una instancia que termina “prestando” o “robando” de alguna fuente. Prácticas que se van sucediendo y que aparecen como capas fundidas las unas con las otras. Aunque, como ya se dijo, esa (bella) forma de entender la parodia no ha sido obstáculo para que haya terminado por ser despreciada y considerada como una forma de arte menor (Chambers, 2010, p. 4). Finalmente, el autor considera que las características principales de la parodia son su inclinación por lo burlesco, por la sátira y por la ironía, siendo así paradójicamente una de las formas más innovadoras en el arte. Porque si bien la parodia puede generar distancia, a la vez puede ser honrosa e irónica:

The collective weight of parodic practice suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity. (Hutcheon, 1987, p. 185)

Jameson (1999), al señalar las características de la era postmoderna, afirma también que esta se constituye en un regreso a las creaciones del pasado, a través precisamente de la parodia y del pastiche. Aunque Hutcheon, afirma que la primera, reactualizada debidamente por la novela posmoderna, sin embargo genera dentro de sí contradicciones, relaciones ambiguas y paradójicas:

I want to argue that postmodernism is a fundamentally contradictory enterprise: its art forms (and its theory) use and abuse, install and then subvert convention in parodic ways, self-consciously pointing both to their own inherent paradoxes and provisionality and, of course, to their critical or ironic re-reading of the art of the past. In implicitly contesting in this way such concepts as aesthetic originality and textual closure, postmodernist art offers a new model for mapping the borderline between art and the world, a model that works from a position within both and yet within neither, a model that is profoundly implicated in, yet still capable of criticizing, that which it seeks to describe. (1987, p. 180)

En todo caso, esa especie de contrario dialéctico ha dado pie para nuevas síntesis y renovaciones en el arte contemporáneo. Y no se puede entender solamente ese regreso al pasado como una nostalgia, o por lo menos, ese no sería de ninguna manera el caso de *Lolita*:

The naivete of modernism's ideologically and aesthetically motivated rejection of the past (in the name of the future) is not countered here by an equally naive antiquarianism, as Jameson and Eagleton assert. On the contrary, what starts to look naive is this reductive notion that

any recall of the past must, by definition, be sentimental nostalgia.
(Hutcheon, 1987, p. 192)

Finalmente, es conveniente incluir, con la intención de definir lo más certeramente posible el fenómeno de la parodia en estos términos genettianos, y con esta ilustrativa cita:

En el citado *Discours sur la parodie*, Sallier distingue cinco especies, que consisten bien en cambiar una sola palabra en un verso (hemos visto varios ejemplos de este caso), bien en cambiar una sola letra en una palabra (es el caso de *Veni, vidi, vixi*), bien en desviar, sin ninguna modificación textual, una cita de su sentido (es prácticamente el caso de *exploits* del Mandadero), bien en componer (la última y, según Sallier, 'la principal especie de parodia') una obra entera 'sobre una obra entera o sobre una parte considerable de una obra de poesía conocida, a la que se desvía hacia un nuevo tema y un nuevo sentido mediante el cambio de algunas expresiones': es el caso de *Le Chapelain décoiffé*; estas cuatro primeras especies no son más que variantes, según la importancia de la transformación (puramente semántica, de una letra, de una palabra, de varias palabras), de la parodia estricta según Dumarsais. (1989b, p. 30)

Las transformaciones por supuesto deben tener un límite para asegurar de cierta manera la posibilidad de que la parodia tenga éxito, es decir, para que el hipotexto sea reconocido en la medida de lo posible:

Se tiene la libertad, añade Dumarsais, de añadir o quitar aquello que es necesario según el plan propuesto; pero se deben conservar tantas palabras cuantas sean precisas para mantener el recuerdo del original

del que se han tomado. (Genette, 1989b, p. 27)

b) Pastiche

Para entender el pastiche, podríamos empezar por remitirnos a Claude Sallier quien lo deriva de la parodia al considerar que este consiste “en hacer versos en el gusto y el estilo de ciertos autores poco apreciados” (cit. en Genette, 1989, p. 31). A su vez, el autor de *Palimpsestos* cree que así se terminó por tener la mejor definición del *pastiche satírico* o esa “imitación estilística con función crítica (‘autores poco apreciados’) o ridiculizadora” donde el pastiche debe tener una intención que se enuncia en el estilo mismo al que apunta pero que “normalmente queda implícita y es el lector quien debe inferirla a partir del aspecto caricaturesco de la imitación. De este modo, el pastiche hace aquí su entrada, o su ‘rentrée’, entre las especies de la parodia” (p. 31). Así que el pastiche es la imitación formal y no necesariamente burlesca de un determinado estilo.

Pero si hasta ahora hemos hablado del *contenido* de una obra para ser utilizado como “excusa” para la transformación, es decir para la parodia, ahora con el pastiche es preciso hablar entonces de la *forma*. “Si parodiar es cambiar una, dos o muchas cosas para subvertir en algunos casos el hipotexto, el pastiche tendrá más que ver realmente con las formas” (p. 145) ya que en este “sólo hay identidad de estilo y no de texto” (p. 28) puntualiza Genette. El pastiche, vale la pena recalcarlo aquí desde el mismo inicio, puede imitar las formas de un autor, estilos o géneros completos como cartas, confesiones judiciales, o bien, la imitación de “niveles de uso (*Ampuloso, Vulgar*), de formas

gramaticales (*Presente, Pretérito indefinido*) y otros (*Onomatopeyas, Telegráfico, etc.*)” (p. 148). De manera que el pastiche “debe proceder mediante un esfuerzo de imitación, es decir, de recreación” (p. 95), convirtiéndose ese esfuerzo en su marca constitutiva. Más concretamente la imitación es entonces

a las figuras (a la retórica) lo que el pastiche es a los géneros (a la poética). La *imitación*, en sentido retórico, es la figura elemental del pastiche, el pastiche, y más generalmente la imitación como práctica genérica, es un tejido de *imitaciones*. (Genette, 1989, p. 98)

El pastiche se puede entender además como imitación manifestada en régimen lúdico y “cuya función dominante es el puro divertimento” (p. 103). Y para lograr un mayor efecto en ese divertimento, se debería tener claro (ojalá) el modelo imitado porque

lo más frecuente es que el autor del pastiche disponga de un simple argumento, dicho de otra forma, de un ‘tema’, inventado o tomado de otros, que redacta directamente en el estilo de su modelo, siendo la etapa del texto original teóricamente facultativa y empíricamente suprimida. (Genette, 1989, pp. 99-100)

Porque entre más sepa el lector del modelo imitado, por ende más y mejor apreciará el pastiche en cuestión:

lo más frecuente es que los autores del pastiche, legítimamente interesados en producir su efecto, lo prevengan advirtiendo a su público. Es el *contrato de pastiche*, del que hablaremos, y cuya redacción es siempre una variante de esta fórmula expresa: *esto es un texto en el que*

X imita a Y. De resultas, el lector prevenido, que vale al menos por dos, no dejará de advertir la imitación y se divertirá con ella —ésta es, al menos, la apuesta del imitador—. (Genette, 1989, p. 105)

Podemos concluir entonces que una de las condiciones para el éxito del pastiche es que “el autor objeto del pastiche sea famoso (para ser reconocible, hay que ser conocido)” (p. 117). Y si se imita a un autor, ese pastiche puede ser tanto burlón como serio. Si es de la segunda forma, toma el sentido de honrar a un autor del pasado, como hace Proust, gran escritor solo por el hecho de haber utilizado la copia y la recreación como una de sus técnicas (Steiner, 2002, p. 92). Escritor quien asimismo sobresalió sin duda practicando pastiches para ser

utilizados como formas de expurgación, de liberación ya que al querer vivir, hablar y sentir como los personajes literarios se hace necesario llevar las cosas hasta el límite y reescribir esos textos para salir como nuevo, para recuperar la ‘originalidad’. Estos pastiches, sin embargo, no se deben entender como burlescos y si lo son hay que entender esa burla como la mejor forma de aprecio (Genette, 1989b, p. 145).

Nabokov, al igual que Proust también hizo pastiches, como en *La dádiva*, por ejemplo. Novela que posee capítulos completos en tributo a la literatura rusa. En su prólogo, Nabokov nos anuncia que la novela rinde tributo, en algunos de sus capítulos, a autores como Pushkin o Gogol. De suerte que para recapitular y unir las anteriores dos formas de la hipertextualidad debemos recordar entonces que

Parodia estricta y pastiche heroico-cómico tienen en común, a pesar de sus prácticas textuales completamente distintas (adaptar un texto,

imitar un estilo), el introducir un tema vulgar sin atentar a la nobleza del estilo, que *conservan* con el texto o que *restituyen* por medio del pastiche.

[...]

Al contrario de la parodia, cuya función es *desviar* la letra de un texto, y que, para compensar, se obliga a respetarlo lo máximo posible, el pastiche, cuya función es *imitar* la letra, pone todo su empeño en deberle literalmente lo menos posible. La cita directa, o el préstamo, no tienen sitio en el pastiche. (pp. 34, 96)

c) Travestimiento

Atendiendo al significado reconocido de esta palabra, podríamos estar de acuerdo con que el travestimiento es una “transposición estilística, y por tanto una reescritura en sentido estricto” (p. 79). Tomando, por ejemplo, la película *Play it again, Sam*, Woody Allen honra allí al clásico film *Casablanca*. A este respecto, Genette afirma que en uno de los parlamentos de la película de Allen, “el texto no cambia y sólo es travestimiento por el cambio de intérpretes: regreso a la fuente a la vez inesperado e irrecusable” (p. 196). Porque Si *Casablanca* es seria, la versión de Allen será del todo chistosa y deberíamos darle la razón al teórico francés cuando asevera que “el travestimiento se define casi exhaustivamente por un tipo único de transformación estilística (la trivialización)” (p. 262). De manera entonces que para recapitular tenemos que el

travestimiento burlesco reescribe un texto noble, conservando su ‘acción’, es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento

(en términos retóricos, su *invención* y su *disposición*), pero imponiéndole una *elocución* muy diferente, es decir, otro ‘estilo’, en el sentido clásico del término, próximo a lo que nosotros llamamos, desde *Le Degrè zéro*, una ‘escritura’, puesto que se trata aquí de un estilo de género. (p. 75)

A modo de ilustración, Genette señala convenientemente que el travestimiento puede ser una “transformación estilística con función degradante, tipo *Virgile travesti*” (p. 37). Por último entonces, el sistema clásico distinguía al travestimiento burlesco como uno de los tipos de transgresión lúdica o satírica. Ello nos puede ayudar una vez a entender el travestimiento como consistiendo en

transcribir en estilo vulgar un texto noble cuya acción y personajes se conservaban, con sus nombres y sus cualidades originales, de modo que la ‘disconveniencia’ o discordancia estilística se establecía precisamente entre la nobleza conservada de las categorías sociales (reyes, príncipes, héroes, etc.) y la vulgaridad del relato, de los discursos pronunciados y de los detalles temáticos presentes en uno y en los otros. (p. 175)

Para ir retomando e hilvanando entonces estas formas de la hipertextualidad debemos decir que

el travestimiento burlesco modifica el estilo *sin modificar el tema*; inversamente, la ‘parodia’ modifica el tema *sin modificar el estilo*, y esto de dos maneras posibles: ya conservando el texto noble para aplicarlo, lo más literalmente posible, a un tema vulgar (real y de actualidad): la parodia estricta (*Chapelain décoiffé*); ya inventando por vía de imitación

estilística un nuevo texto noble para aplicarlo a un tema vulgar: el pastiche heroico-cómico (*Le Lutrin*). (pp. 33-34)

Finalmente y a modo de recapitulación (de nuevo) he aquí las palabras, una vez más de Genette, en cuanto a la imitación con respecto a los tres regímenes:

Ello explica por qué sólo hay pastiche de género, y por qué imitar una obra singular, un autor particular, una escuela, una época, un género, son operaciones estructuralmente idénticas, y por qué la parodia y el travestimiento, que no pasan en ningún caso por este proceso, no pueden en ningún caso ser definidos como imitaciones, sino como transformaciones puntuales o sistemáticas, impuestas a textos. Una parodia o un travestimiento se hacen siempre sobre un (o varios) texto(s) singular(es), nunca sobre un género. La noción tan extendida de ‘parodia de género’ es una pura quimera, excepto si se entiende, explícita o implícitamente, *parodia* en el sentido de imitación satírica. Sólo se pueden parodiar textos singulares; sólo se puede imitar un género (un corpus tratado, por reducido que sea, como un género) – por la sencilla razón, como todo el mundo sabe, de que *imitar es generalizar*. (Genette, 1989, p. 103)

De manera que si bien se dijo al inicio que se tendrían en cuenta principalmente tres formas de la transtextualidad, a saber, paratextualidad, intertextualidad e hipertextualidad, hay que repetir que ello no quiere decir que no se puedan tener en cuenta las otras dos, es decir, la architextualidad y la metatextualidad porque “no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos” (Genette, 1989b, p. 17).

Porque según Genette, la architextualidad genérica se constituye gracias a la imitación, la pertenencia de una obra se suele declarar por medio de paratextos que a la vez pueden contener comentarios lo que puede implicar de por sí una forma de metatextualidad. Es decir, la relación que se establece entre el hipertexto y el hipotexto puede ser no solamente la transformación sino la crítica metatextual ya que “el pastiche o la imitación satírica son siempre ‘crítica en acto’, *Vendredi* es (entre otras cosas) un comentario de *Robinson Crusoe*” (Genette, 1989, p. 493). Finalmente entonces, y ya vista la influencia que la literatura tiene sobre la propia literatura, podríamos entender la novela posmoderna como

transfusión perpetua –perfusión transtextual– constantemente presente a sí misma en su totalidad y como Totalidad, en la que todos los autores no son más que uno, y en la que todos los libros son un vasto Libro, un solo Libro infinito. La hipertextualidad no es más que uno de los nombres de esta incesante circulación de los textos sin la que la literatura no valdría ni una hora de pena. (Genette, 1989b, p. 497)

1.7 Reescritura de la propia obra

Ya hemos visto cómo la transtextualidad se manifiesta en una inevitable conexión de los textos literarios entre sí. Pero hay que agregar además, que la reescritura no solo se presenta sobre los textos reescritos en torno a la tradición literaria, sino que también se da sobre los textos que un mismo escritor pareciera escribir una y otra vez: “Écrire, car c’est toujours récrire, ne diffère pas de citer”

(Compagnon, 1979, p. 34). El mismo Genette reconoce, incluso sin trabajar este fenómeno, que un autor que “se prolonga, se imita sin duda de alguna manera” (1989b, p. 256). A pesar de no analizar ese tipo de reescritura, sí asevera que esta “es una forma específica de transtextualidad que habría que considerar por sí misma” (1989b, p. 255). Se hace necesario asignar entonces aquí un apartado a la reescritura (no de los textos que un autor reescribe tomando como punto de partida la tradición, ya lo dijimos) sino de las reescrituras que un solo autor hace durante toda su obra.⁹

⁹ Reescrituras que sin embargo puede ser entendida de varias maneras. Para Lefevere (1992), por ejemplo, la literatura no es realmente lo que los escritores escriben sino lo que los *reescritores* en la forma de editores, traductores, profesores críticos, etc., producen. En este sentido, 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*” (1989b, p. 69). Humbert, por ejemplo, a la vez que escribe el pastiche de una declaración judicial, es crítico literario e imita a los propios autores que analiza.

Reescribe asimismo poéticamente lo que podría haber dicho de manera mucho más prosaica, como cuando habla del pasado en los términos de los días idos como *nevadas matinales de pañuelos y toallitas de papel*:

The days of my youth, as I look back on them, seem to fly away from me in a flurry of pale repetitive scraps like those morning snow storms of used tissue paper that a train passenger sees whirling in the wake of the observation car. (V. Nabokov, 2012b, p. 15)

Pero no solo de crítica y poesía vive el escritor. También puede reescribir todos aquellos elementos *no literarios* que sirven para ser copiados, subvertidos y modificados, y por ende utilizados como material literario. Humbert, por ejemplo, ingeniosamente llama a la marca de su vehículo Blue Melmoth, y alude en la forma de eco literario al famoso relato gótico *Melmoth the Wanderer* de Charles Maturin.

La reescritura también se puede entender como aquella práctica repetida hasta dar con el texto final y que puede llegar al límite de la obsesión. Reescribir ese elusivo texto ideal hasta que pueda tener la apariencia de perfección. Nabokov, por ejemplo, validaba esa práctica al decir que “I have rewritten –often several times– every word I have ever published. My pencils outlast their erasers” (1990, p. 4). Y conocido es ya su método de trabajo: escribir, tachar y sobre-escribir en tarjetas, luego ser pasadas por Vera Nabokov en máquina de escribir, volver a empezar de nuevo con la corrección, todo ello una inevitable reescritura implicada.

Una reescritura entendida como la obra completa que al parecer todo autor reescribe dada la inevitable presencia de sus obsesiones. Incluso la imitación que un autor hace de sí mismo, y que Genette (1989b) tilda de autopastiche, voluntario o accidental. En el primer caso es, según Genette, para los genios que son siempre las excepciones, como Proust y Verlaine, aunque por el contrario Chambers extiende esa posibilidad a todo parodista (2010, p. 24). Para Genette, el autopastiche es una práctica muy rara “quizá porque supone a la vez una consciencia y una capacidad de objetivación estilística poco frecuentes. Haría falta un escritor dotado al mismo tiempo de una fuerte individualidad estilística y de una gran aptitud para la imitación” (1989, p. 151). En el otro caso, el accidental, es decir, el autopastiche involuntario no es, según Genette, “por definición, más que un *efecto*, no una práctica deliberada. El autopastiche como género sólo podría consistir en auto-imitaciones voluntarias” (Genette, 1989b, p. 151). Y con humor agrega el crítico francés que el autopastiche, en general, no tiene mucho sentido ya que “literalmente, ‘escribir a la manera de uno mismo’ no significa nada, o mejor, nada excepcional ni notable; lo notable, desde luego, es escribir de otra manera” (1989b, p. 155). Podemos observar entonces que los autores escriben una sola obra de manera involuntaria, una sola obra diseminada en todos sus libros y así los temas terminan por reescribirse inevitablemente. Inevitable relación entonces de los textos de un mismo autor entre sí porque ninguna obra nace en el vacío: “Si hablamos de una intertextualidad

Como metáfora de la reescritura, vemos además que Humbert ha de reescribir de nuevo su diario destruido, las cartas que Charlotte y Lolita se enviaban etc. para darnos una visión “veraz” y “fidedigna” de su relato.

constitutiva de todo texto, en cuanto acto lingüístico posible sólo por la existencia de discursos previos, diríamos que toda escritura es una reescritura” (Martínez, 2001, p. 161). Parece entonces inevitable que un autor vuelva una y otra vez sobre los mismos temas, que reescriba constantemente los mismos textos, que incluso se haga guiños intratextuales como bien sucede con Nabokov (Barreras, 2005). Este fenómeno es calificado por Martínez (2001) como *intratextualidad* y que se presenta, repetimos,

cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor. El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto. La ‘obra’ es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero ‘tejido’. (pp. 151-152)

Hay que aclarar debidamente que Martínez entiende la intertextualidad en el sentido más amplio –y tal vez el más extendido– y no bajo la mirada restrictiva de Genette (1989), aquella como la cita literal con o sin comillas. Así que, continúa Martínez, “abordo aquí la reescritura como un profundo ejercicio intratextual. Reescribir supone remover los textos propios y proceder a una leve, mediana o fuerte remodelación” (2001, p. 161). Intratextualidad manifestada cada vez que se observan las huellas dejadas en los textos previos del mismo autor (2001, pp. 161-162).

1.8 Narratología

Antes de analizar la transtextualidad y la reescritura en *Lolita*, se hace necesario pensar desde el punto de vista de la narratología en cómo está construido formalmente dicho texto. Y ya se sabe que todo texto, sin duda, tiene algo que debe ser desentrañado, como es el caso por ejemplo de los discursos, de los actos de habla cotidianos que

si es fácil reconocer su coherencia de superficie, resulta muchas veces indeterminable su grado de coherencia profunda. Es, por ejemplo, el caso del individuo que habla en cascada, que va desplazándose de un tema a otro estableciendo una aceptable cohesión en el ámbito de los microcomponentes formales pero sin que nada permita reconocerla en el nivel de los microcomponentes semánticos. Pero existe, en cualquier caso, la posibilidad de que esa estructura semántica fundamental exista de manera latente (González Requena, 2014, párr. 13).

Así que para alcanzar lo anterior, una de las disciplinas más apropiadas es precisamente la narratología que “ha distinguido claramente entre dos conceptos complementarios: lo que se cuenta y cómo se cuenta. Se ha denominado a lo primero historia, diégesis, fábula...; y a lo segundo, relato, discurso, intriga, trama... Las relaciones entre historia y relato, y sobre todo el modo en que se estructura este último” (Infante & Gómez, s. f.) son las tareas de dicha disciplina.

Porque todo parece indicar que las nuevas formas de entender el texto se inician con el estructuralismo de Saussure, cuyo trabajo además es la base para la semiótica de la segunda mitad del siglo XX (Stam et al., 1999). La narratología se presenta como uno de los derivados de los trabajos iniciados por el lingüista suizo ya que esta tiene que ver con el

cómo de la narración, cuál es su construcción, su forma, quién narra, por qué y de qué manera. Ya que cuando se narra, siempre hay una pregunta implícita y es ¿desde qué posición se hace? Si ya de por sí lo narrado es un compuesto entre enunciado y enunciación, pues lo narrado necesariamente deberá poseer una estructura. La narratología entonces tendrá que ver ante todo con ese “comprender cómo comprendemos” al tenor de la semiología metziana (Gaudreault & Jost, 1995).

La narratología analiza además el relato a través de las subcategorías de tiempo, modo y voz (Stam et al., 1999, p. 92). De esta manera se presta interés especial al análisis del relato, su modo, sus repeticiones, en qué momentos y de qué manera se presentan estas. Finalmente, la narratología también es de vital importancia porque

intenta elaborar una *gramática* del relato que dé cuenta de la estructuración característica de todas las obras literarias. Al establecer una serie de categorías propias de la *gramática* de la narración intenta establecer las bases de la *narratología*, o ciencia del relato, capaz de estudiar estructuras universales de carácter narrativo que se pueden dar en diferentes épocas, países, géneros y autores.

En síntesis, lo que los investigadores han postulado fijar son los elementos constantes que aparecen en la vertebración de los sistemas a examinar para diferenciarlos de los elementos variables –nombres de los personajes, atribuciones, maneras diferentes de cumplir la misión, etc.– con el fin de realizar un estudio basado en datos objetivos y científicos más que en interpretaciones más o menos sublimes nacidas del impresionismo del analizador de turno. (Romera Castillo, 1978, pp. 117-118)

Para encuadrar entonces el análisis narratológico se hace necesario definir algunos conceptos básicos. Debemos entender en primera medida que

Una fábula que se ha ordenado en una historia no es todavía un texto. Un texto narrativo es una historia que se cuenta con lenguaje; esto es, que se convierte en signos lingüísticos. Como se hizo evidente a partir de la definición de un texto narrativo, estos signos los emite un agente que relata. El agente no es el escritor. Por el contrario, el escritor se distancia y se apoya en un portavoz ficticio, un agente al que se denomina técnicamente *narrador*. Pero el narrador no relata continuamente. Cuando en el texto aparece el estilo directo, es como si el narrador transfiriese provisionalmente su función a uno de los actores. Cuando se describa el estado textual, será por lo tanto importante determinar *quién* realiza la narración. Un texto no consiste solamente en narración. En todo texto narrativo se pueden señalar pasajes que se refieren a algo distinto de los acontecimientos; una opinión sobre algo, por ejemplo, o un descubrimiento por parte del narrador que no posea conexión directa con los acontecimientos, una descripción de un rostro, o de un lugar, etc. Es, por consiguiente, posible estudiar *qué* se dice en un texto, y clasificarlo como narrativo, descriptivo o de tesis. (Bal, 1990, pp. 15-16)

Se pueden señalar entonces tres conceptos generales derivados del anterior fragmento:

-*Texto* es el medio por el cual un agente narra una *historia*, también llamada la *diégesis*.

-Esa *historia o diégesis* tiene que ver con una determinada presentación de la *fábula*, también llamada *el relato*.

-Esa *fábula o relato* se debe entender como la secuencia lógica y cronológica de acontecimientos.

Otro de los principales exponentes y teóricos de la narratología es asimismo Gerard Genette, disciplina expuesta inicialmente en su clásico texto *Figuras III* (1989a) aunque publicado por primera vez en 1972 y que recoge, desde lo que se conoce como *Nouvelle Critique*, los intentos de leer de nuevo a los formalistas rusos junto con los aportes de Todorov y Barthes. *Figuras III* está dividido en dos partes básicamente: la primera habla, en una clara recuperación de las formas antiguas de entender el texto, de la retórica y de la poética aplicadas al análisis formal del texto. La aplicación se hace luego en la segunda parte a la obra de Proust lo que ya representa un salto cualitativo ya que el formalismo había estado muy centrado en el relato corto al modo de los análisis de Propp sobre los cuentos de hadas. Y ya que toda obra literaria es en exceso particular, escapa a toda generalización interpretativa (y sobre todo escapa a vincularla con el famoso referente), no se debe entender la obra como el espejo de una realidad sino como una realidad en sí misma. Porque lo que sí caracteriza a las obras es que están compuestas de formas, de formas variables y duraderas a lo largo de la historia. Esa segunda parte pues es una ampliación, aplicada concretamente a esa extensa y compleja obra titulada *En busca del tiempo perdido*, desplegando allí Genette, en *Figuras III*, toda su propuesta de herramientas teóricas narratológicas.

Para hablar sucintamente de esta narratología propuesta por Genette, hay que tener en cuenta primero que todo una importante distinción: se debe hacer diferencia entre *historia* (el contenido), *narración* (el mismo acto de narrar) y *relato* (el significante). O como posteriormente sigue insistiendo Genette años después en el *Nuevo discurso del relato* (1998), y tomando como ejemplo el relato no ficticio para una mejor comprensión:

El verdadero orden, en un relato no ficticio (histórico, por ejemplo) es, por supuesto, *historia* (los acontecimientos desarrollados), *narración* (el acto narrativo del historiador) y *relato*, el producto de esa acción, susceptible, en teoría o en la práctica, de sobrevivir como texto escrito, grabación, recuerdo humano. (p. 13)

Porque para Genette, realmente lidiamos siempre con el relato, es allí donde se concreta la historia a través de una narración. Solo en un relato podríamos diferenciar entre discurso de un narrador y el discurso de un personaje, por ejemplo. Genette distingue entonces cinco formas para acercarse formalmente al relato, a saber: *orden*, *duración*, *frecuencia*, *modo* y *voz*. El orden trata de las diferencias entre cómo narro en el relato lo que se presenta en la historia, y lo que puede diferir en el relato mismo. Estos “desordenes” se concretan principalmente a través de las *analepsis* (ir hacia atrás) y *prolepsis* (aventurar una sucesión de acontecimientos más adelante). Una analepsis dada por una focalización interna tendría que ver con información, antecedentes que se dan de un personaje cuando este se introduce, por ejemplo. La duración tiene que ver con las elipsis, pausas y escenas en el relato. *En busca del tiempo perdido* se podría

entender como una sucesión de grandes escenas repartidas entre analepsis y pausas. Relacionado con la duración, tenemos el tiempo del relato que casi siempre se especifica, en detrimento del lugar que no resulta tan obligatorio. Sin embargo, según Genette, podría serlo pero “por razones que no son exactamente de tipo espacial que un relato 'en primera persona' se produzca en la cárcel, en una cama de hospital, en un asilo psiquiátrico, [y pueda] constituir un elemento decisivo de anuncio del desenlace: véase *Lolita*” (1989a, p. 315). Y aquí, valga la ocasión para aclararlo, tenemos una de las alusiones a la obra de Nabokov por parte de Genette, uno de los primeros críticos franceses que se interesaron por su obra. En este sentido también, *Lolita* cae dentro de la novela narrada en prisión (así como *El extranjero*). Finalmente, la frecuencia apunta a las repeticiones entre historia y relato: eventos repetidos en la historia y expresados en la misma cantidad en el relato se conoce como lo *singulativo*. Eventos repetidos en la historia pero expresados solo una vez en el relato se entiende como lo *iterativo*. El modo tiene que ver con las *focalizaciones* del relato (si es externa o interna) y por último la *voz* analiza el quién nos cuenta lo que nos cuenta, formalizado esto en esos ya clásicos narradores genettianos y conocidos como *homodiegético*, *heterodiegético* y *autodiegético*. La narratología genettiana pues sobre todo (porque también recurriremos a la de Mieke Bal), nos servirá en una primera instancia para entender la estructura narrativa de *Lolita* y su relación posterior con la transtextualidad.

2. LOLITA REESCRITA EN LA OBRA DE VLADIMIR NABOKOV

2.1 El mundo literario de Vladimir Nabokov

En *Strong Opinions*, Nabokov es reiterativo en señalar que *Lolita* fue una de sus obras más importantes. Los calificativos que utiliza para referirse a la novela son de *placentera*, *pura* y “the most abstract and carefully contrived” (1990, p. 39). Ello no sorprende una vez adentrados en las complejas páginas de esta novela que muchos, desde afuera, podrían considerar de frívola dada las diversas adaptaciones y recreaciones encontradas en la cultura popular.¹⁰ Asimismo, las entrevistas recogidas en *Strong Opinions* intentan indagar sobre sus orígenes como escritor, sus influencias literarias, sus gustos y disgustos en cuanto a autores y libros –y donde él tiene la oportunidad de airear sus nada secretas fobias– declaraciones contundentes que hicieron que en torno a él se fuera formando una “imagen totalmente estilizada”, y que él mismo ayudó a crear gracias, no a entrevistas concedidas oralmente, sino de manera escrita, opiniones pues con las cuales fue “adquiriendo el papel de último patricio de la literatura mundial y el árbitro supremo del gusto artístico” (Navarro, 2014, p. 29).

¹⁰ Desde la primera recreación de Kubrick (1962), no se han detenido esas transcodificaciones. Porque resulta curioso además que *Lolita* genere tantos estudios desde el feminismo, sobre todo condenas a Humbert, pero a la vez tanto impacto gracias al arquetipo de la lolita, sobre todo desde el cine. La seducción que ejerce bella y joven mujer sobre hombre maduro, fue explotada a partir de los noventa en la versión de Adrian Lyne (1997), y precisamente titulada *Lolita*, *American Beauty* (Mendes, 1999), *Broken Flowers* (Jarmusch, 2005) o *Hard Candy* (Slade, 2005). En torno a *The Man Who Wasn't There* de los hermanos Coen, y que incluye también a una lolita, Agirre (2012b) llama la atención sobre las parodias que ya ha generado la novela en el cine contemporáneo, incluso hasta en las formas más agresivas de esa tradicional tierna y dulce niña propuesta por Nabokov con *Hard Candy*, ello debidamente analizado también por Agirre (2012a).

Esos “diálogos” respondidos con el cuidado que tenía con su propia escritura, pretendían también dar una aproximación de su esquiua identidad allí cuando declara que “I am an American writer, born in Russia and educated in England where I studied French literature, before spending fifteen years in Germany” (1990, p. 22). Las posiciones literarias de Nabokov lo hacen un escritor bastante particular, dadas sus aparentes muestras de sinceridad, aunque en su obra sus narradores se caracterizan por ser unos irredentos mentirosos –declaración que incluso hacen ellos de sí mismos, imposible no pensar ahí en una inevitable paradoja. El decidido carácter cosmopolita de Nabokov, alcanzado gracias a su trashumancia física y literaria, lo convirtieron en eso que se conoce como el *escritor inclasificable*: sin patria, o con la única patria posible para él, la literaria. Escritor que bebe de las más diversas fuentes, con muchos y amplios referentes culturales. Nabokov da cuenta de su irrenunciable libertad, tanto en su ausencia de ataduras geográficas, así como en sus posiciones estéticas como escritor asentado en muchas patrias literarias aunque finalmente no identificado a cabalidad con ninguna:

Ha sido el primer escritor en construir un puente entre las dos orillas de la literatura mundial –la de lengua inglesa y la rusa– y logró llegar a convertirse en un clásico en ambas. Es por eso que los críticos literarios y los estudiosos encuentran en la obra nabokoniana cada vez más temas, influencias, y referencias literarias de Pushkin y Gogol, Joyce, Mallarmé y otros autores de la literatura universal. Sin mencionar el impacto y la influencia que Nabokov ha tenido en importantes escritores de lengua inglesa como Updike y Martin Amis. (Navarro, 2014, pp. 22-23)

Llama la atención también que por un lado el expatriado Nabokov tenga como su patria la literatura –y más que la literatura, la lengua en la cual esa literatura se expresa–, que quiera ser tratado como un escritor norteamericano más, y que a la vez cree un personaje como Humbert que se dedica a escribir manuales de literatura ya que no tiene talento para la poesía: aunque como no tiene talento en general, intenta dedicarse a la siquiatria, a la que se dedican los “manqué talents” (V. Nabokov, 2012b, p. 15) según él, pero ni para ello tampoco se siente capacitado. Es decir, llama la atención que el autor que siente que no tiene patria, cree un personaje dedicado a crear conjuntos supranacionales literarios:

I launched upon an ‘Histoire abregee de la poesie anglaise’ for a prominent publishing firm, and then started to compile that manual of French literature for English-speaking students (*with comparisons drawn from English writers*) [énfasis agregado] which was to occupy me throughout the forties –and the last volume of which was almost ready for press by the time of my arrest. (V. Nabokov, 2012b, pp. 15-16)

Llama la atención aquí ese trabajo de comparatista literario que realiza además Humbert, ilustrando la literatura francesa a través de ejemplos tomados de la inglesa. Como si eso fuera una muestra más de las combinaciones y los dobles que posteriormente veremos en toda su dimensión. Una literatura que no puede vivir sin la otra, una literatura entendida sin fronteras nacionales. Porque si Humbert redacta manuales literarios dando cuenta de dos literaturas (además de redactar avisos publicitarios en Estados Unidos), Nabokov también viaja

extansamente por este país persiguiendo mariposas, clasificándolas, comparándolas. El uno hace ciencia con la literatura, el otro hace ciencia con sus mariposas. Todo en el orden del reflejo de los espejos. Pero la caza de mariposas no es un dato irrelevante. Nabokov fue un irrenunciable errante hasta su muerte, encontrando su final mientras vivía en un hotel en Suiza, en uno de esos espacios precisamente despersonalizados y anónimos como los prefería Humbert. Confirma Nabokov en una de esas entrevistas algo que bien podría endilgársele a su famoso personaje: “[Living in hotels] simplifies postal matters, it eliminates the nuisance of private ownership, it confirms me in my favorite habit –the habit of freedom” (1990, p. 127).

Esos viajes geográficos y literarios, esa enorme cultura artística de Nabokov, cimentada desde su niñez en San Petersburgo, no solo le sirvió para su formación como escritor, sino que también fue utilizada ampliamente por él, muchas veces para subvertir y experimentar con la literatura misma. Todo ello en la forma de alusiones a autores, reescritura de sus estilos en la forma de pastiches y recurrentes guiños metatextuales. Muchos de sus narradores son cultivados expertos en arte como Albinus (*The Laughter in the Dark*), escritores que intentan redactar una elusiva biografía sobre otro escritor (*La verdadera vida de Sebastian Knight*), profesores universitarios que denigran de la forma en la que se enseña la literatura en los campus norteamericanos (*Pnin*) o pueden ser los más dedicados críticos literarios que componen manuales como Humbert en *Lolita*. En todos y cada uno de los ejemplos dados anteriormente, se podría pensar en Nabokov mismo allí presente, tras bambalinas. Y así, se podría decir que su escritura no fue más que un relato en torno a sí mismo y a sus circunstancias.

a) Nabokov como lector

Ha terminado también por ser un lugar común enfatizar la infancia privilegiada de Nabokov en términos de su elitista educación, su amplia biblioteca plena de autores ingleses, rusos y franceses, criado en una atmósfera aristocrática políglota y cosmopolita: “I learned to read English before I could read Russian”, afirmaba constantemente en sus encuentros con diversos medios (2012a, p. 49). Ello fue tradición en su familia ya que su padre igualmente fue educado por institutrices francesas e inglesas, por preceptores rusos y alemanes (V. Nabokov, 2012a, p. 138). Las influencias recibidas por Nabokov se pueden ejemplificar con la presencia del ruso en su escritura en inglés (Aparicio Maydeu, 2011) y viceversa, lo último debidamente reconocido por el mismo Nabokov así:

It would have horrified me at the time to discover what I see so clearly now, the direct influence upon my Russian structures of various contemporaneous (‘Georgian’) English verse patterns that were running about my room and all over me like tame mice. (V. Nabokov, 2012a, p. 210)

Eso en cuanto a los idiomas (el francés incluido), ahora pasemos a analizar sus lecturas literarias en ellos. Es un tanto inútil intentar hacer un inventario de las lecturas de cualquier autor; con Nabokov ello ya resultaría estrambótico. Lo que sí puede resultar interesante es lo que el mismo autor de *Lolita* resaltó de aquello que compuso sus amplias, intensas y muy minuciosas lecturas. Minuciosidad reconocida por sus

propios estudiantes y a través de las cuales llegaba a casi destrozar los libros que leía para la preparación de sus clases cuando fue profesor en Wellesley College y Cornell University. Como lector obsesivo, preparando ensayos sobre *Ulises*, *Madame Bovary*, *La metamorfosis*, *Don Quijote* (V. Nabokov, 1990, p. 88), como dedicado profesor y por ende buen profesional, son recurrentes en sus *Lectures on Literature* esas fotografías que hacen amena la lectura y que dan cuenta de rayones, tachones, notas, mapas, estructuras, esbozos. Todo ello incluido en las páginas de los autores que Nabokov estudiaba con obsesión, en una constante búsqueda del estilo y la forma. Y ahora un momento para la anécdota que da cuenta de lo que decimos, esta vez por parte de Appel Jr.:

When Véra Nabokov saw some of the opened pages of the annotator's copy of *Lolita*, the typeface barely visible beneath an overlay of comments in several colors of pencil and ink, she turned to her husband and said, 'Darling, it looks like your copy of *Ulysses*'. (2012, p. 407)

En un primer momento prestemos atención entonces a los autores rescatados de su infancia: "Wells, Poe, Browning, Keats, Flaubert, Verlaine, Rimbaud, Chekhov, Tolstoy and Alexander Blok" (1990, p. 36), son los autores que primero resaltan en su inventario, lista que se antoja, por supuesto, sintética. No solamente estos autores se convierten en faro y referente del niño curioso y precoz, del poeta adolescente, también lo serán los héroes literarios que pueblan esas

literaturas como son Sherlock Holmes,¹¹ Pimpinela Escarlata o Phileas Fogg (V. Nabokov, 1990, p. 36), aventureros los tres e igualmente ejemplos de *doble identidad* lo que a posteriori será una de las más recurrentes obsesiones en la amplia obra de Nabokov. Esa etapa de la infancia pasada entre libros es lo que finalmente explicará su genialidad literaria expresada en *Lolita*: “The emotions of my Russian childhood have been replaced by new excitements [...] by the monstrous delights of novelistic invention” (V. Nabokov, 1990, p. 124). Lo indica como quien quiere demostrar que su infancia fue feliz, y que esa felicidad se renueva en el mismo acto de crear, es decir, de recrear el pasado.

Posteriormente el canon literario se va extendiendo en el joven escritor con autores como “Housman, Rupert Brooke, Norman Douglas, Bergson, Joyce, Proust and Pushkin” (V. Nabokov, 1990, p. 36). Aunque a su vez, y con toda la franqueza que lo caracterizaba, confiesa también que “of these top favorites, several (Poe, Jules Verne, Emmuska Orczy and Rupert Brooke) have lost the glamour and thrill they held for me” (1990, p. 36), declaración hecha sin miramientos, por supuesto, en torno al carácter canónico de algunos de esos autores. En todo caso, ya para sus años de profesor universitario, su conocimiento de la literatura inglesa estará debidamente reforzado gracias a escritores como Stevenson, Kipling, Conan Doyle y Chesterton (Boyd, 2006, p. 212), aparte de otros que estudió con obsesivo detalle como Austen, Baudelaire, Dickens, Flaubert, Joyce,

¹¹ La parodia del género negro y de la novela detectivesca en *Lolita* estará dada por la mistificación del nombre de la directora del campamento al cual Charlotte enviará a su hija, directora quien a su vez también ha escrito un libro mistificado todo ello muy propio de Nabokov: “The camp is run by Shirley Holmes –you know, the woman who wrote Campfire Girl” (V. Nabokov, 2012b, pp. 63-64).

Kafka, Proust y Stevenson. Todo lo anterior sin contar con que también dedicó páginas al estudio de literatos rusos como Chejov, Dostoievski, Tolstoi, Turgenev, Gorki y Gogol. Una obra en particular, lejana a las anteriores geografías, pero que no podía estar ausente dada su inclinación a recurrentes parodias, invenciones, reescrituras y juegos literarios, fue *El Quijote*, analizada precisamente en su *Curso sobre el Quijote* (2010).

Estos escritores, sus estilos, sus temáticas fueron posteriormente utilizados como influencias, como posibilidad de pastiche, en otras palabras, reescritos. El tópico de la reescritura fue un constante *leitmotiv* en Nabokov, recordemos ese pasaje, solo a modo de metáfora, que podría resultar ilustrativo: Humbert se las ha de ingeniar para calmar a una histérica Charlotte después de que esta ha leído su diario: “Rewrite. Let her read it again. She will not recall details. Change, forge. Write a fragment and show it to her or leave it lying around” (p. 96). Porque si bien Humbert no reescribe el diario para Charlotte, sí asistiremos a la lectura de un diario reescrito para nosotros los lectores ya que el “original” ha sido destruido. En efecto, el que leemos es una versión recordada y reescrita por Humbert desde la cárcel; no es más que el recuerdo, pero es como si efectivamente estuviera presente ante nosotros, “as if it were really before me. Actually, it was destroyed five years ago and what we examine now (by courtesy of a photographic memory) is but its brief materialization, a *puny unfledged phoenix* [énfasis agregado]” (V. Nabokov, 2012b, p. 40). Diario que compara hipertextualmente recurriendo al mito del ave fénix, donde presenciamos una vez más otro lugar común en Nabokov, eso de no saber a ciencia cierta si lo que leemos es lo “real” o su pálida copia.

De otras maneras, sin embargo, habría que entender también la reescritura en Nabokov, ello será materia de gran parte de este capítulo. La primera tendría que ver con aquello que el autor vuelve a crear y que toma del pasado, del clasicismo, recurriendo a una herencia literaria reactualizándola. En otras palabras, el ejercicio hipertextual que será el análisis propio del capítulo cuatro. La segunda es aquella en la cual Nabokov ha traducido a otros autores, y en ese sentido los ha reescrito de una lengua a otra. Incluso autotraduciéndose a sí mismo y de esa forma visitando su pasado creativo para reescribirlo en otro idioma, concretamente sus obras rusas al inglés. La tercera, es aquella en la cual Nabokov como todo escritor debe reescribir en una tarea casi incesante en la búsqueda del texto perfecto y totalmente interconectado entre sí. La cuarta son aquellos temas repetidos a veces obsesivamente y que Nabokov escribe una y otra vez, fenómeno de reescritura que veremos a continuación.

2.2 El arquetipo de la mujer fatal reescrito por Vladimir Nabokov

“Multiplicamos las variaciones, pero raramente modificamos lo esencial, sobre temas prefijados y siempre reformulados por la facticidad preestablecida del lenguaje”, señala George Steiner (2002, p. 158). Y continúa más adelante en torno a la finitud de lo literario: “El axioma deliberadamente brutal de Robert Graves –‘solo hay una y una sola historia’ (la de la Musa, la de la sumisión de todo poeta al ‘eterno femenino’)” (2002, p. 158). Deberíamos agregar además, en este sentido que “[e]l lenguaje, el arte y la música pueden variar”, pero solo

en “un conjunto temático finito”, insiste Steiner (2002, p. 168). Un ejemplo de esas combinaciones finitas en la literatura tendría que ver con el antiguo relato de la mujer que trae consigo la desgracia para el hombre y que se podría rastrear desde el relato bíblico del Génesis: Eva como primera mujer, seduce y conduce a Adán a la tragedia, entendida como la expulsión del Paraíso. Así, el arquetipo de la lolita entra en el imaginario de Occidente como agente seductor pero también fatal. Y ampliamente presente, según Navarro (2014), en la novelística rusa del siglo XIX, recurriendo con insistencia al arquetipo de mujer joven peligrosamente seductora, una obsesión que por supuesto estará presente igual y repetidamente en la novelística de Nabokov. Ello tanto en su escritura como en sus lecturas, las declaradas y las tal vez olvidadas (Luxemburg, 2005; Montero, 2004).

En *Continuidad y ruptura*, Javier Aparicio Maydeu (2013) explica que en la tradición literaria puede haber ocasiones en las cuales la creación se dé de una manera aparentemente inexplicable, derivando, lo que es peor, en sospechas de posible plagio. Una de esas maneras es en la cual un autor pueda aludir a un texto sin recordarlo conscientemente, sin tener un conocimiento claro de este, forma creativa conocida como la *criptomnesia*. Alexander Luxemburg va igualmente en ese sentido cuando afirma que Nabokov

may often have read or looked through either some ordinary texts by now forgotten minor writers or works which (although written by prominent literary figures) have not become part of the canon, and these works may have given him important artistic impulses. (2005, pp. 132-133)

Una de esas posibles lecturas olvidadas por parte de Nabokov fue un cuento del escritor alemán Heinz von Lichberg, y titulado precisamente “Lolita”. Publicado por primera vez en 1917, el hallazgo de su conexión por parte de Michael Maar (2005) con la novela de Nabokov causó cierto revuelo ya que ambos textos comparten muchos parecidos. Probablemente Nabokov leyó el cuento, ya que ambos autores vivieron en Berlín durante la misma época, pero tal vez lo haya olvidado; aunque también, afirmación riesgosa ya que no hay ninguna prueba, es probable que lo haya leído y debidamente luego recreado. Una tercera hipótesis, también planteada por Maar (2005, pp. 55-56) es que sea una de esas tantas coincidencias que en el finito mundo de la literatura se pueden dar. En todo caso, llama la atención pues que también la narración del cuento sea en primera persona, hecha por un hombre cultivado de mediana edad, que da cuenta de un amor inolvidable y ya desaparecido, un hombre que al viajar igualmente toma en arriendo un cuarto y que en el momento de ver a la hija de la casera cae perdidamente enamorado de ella. Veamos unos cuantos ejemplos del cuento de Heinz von Lichberg que podrían ser conectados con la novela de Nabokov y que llaman poderosamente la atención:

A veces, cuando ordenaba mi cuarto, [Lolita] se detenía en mitad de la labor; fruncía los labios rojos y risueños hasta convertirlos en dos delgadas líneas y se quedaba absorta mirando al sol con los ojos llenos de angustia. Tenía el ademán de una gran actriz en el papel de Ifigenia. En esos momentos me embargaba el sentimiento imperioso de coger a la niña en brazos para protegerla de un peligro desconocido.

Había días en que los grandes ojos de Lolita me miraban tímidamente esbozando una pregunta muda y noches en que la veía romper en sollozos de desconsuelo.

Por aquel entonces no pensé nunca en marcharme. El Sur me tenía preso, y Lolita.

Días cálidos y dorados, noches plateadas y melancólicas.

Y entonces llegó aquella tarde, entre sueño imaginado e imborrable realidad.

Lolita estaba sentada como tantas veces en mi balcón, cantándose en voz baja.

[...]

[Lolita] me echó al cuello sus bracitos temblorosos como un niño suplicante, reclinó su cabeza en mi pecho y comenzó a sollozar desconsolada. (von Lichberg, 2004, pp. 35–37)

Ello suena bastante parecido a lo que describe Humbert, cuando observa a Lolita “mariposarse” de aquí para allá, él fingiendo trabajar, aunque es realmente un “Humbert the Spider” urdiendo “telarañas” para atraparla. Lolita también llora en cuartos de hotel y, al no tener adonde ir una vez ha quedado huérfana, Humbert se convierte en un más que dispuesto padrastro. Lolita canta además “Little Carmen”, y Humbert cae atrapado por su voz (por descontado, además, por ella). El profesor suena igualmente preocupado por la huérfana al relatarnos que “in the middle of the night she came sobbing into [my room]” (V. Nabokov, 2012b, p. 142). Así que muchas son las coincidencias, puntos comunes entre el cuento de von Lichberg y la novela de Nabokov. Montero (2004) y Maar (2005) señalan la superioridad, por supuesto, de la novela del ruso sobre el cuento del alemán, por lo menos en la maestría lingüística. Maar apuntando incluso a una

metáfora muy apropiada (apropiada para nuestro análisis) y tomada de los cuentos de hadas:

Only one thing is sure: this is the story of an ugly duckling and a proud swan –but if this image smacks too much of a fairy-tale, it can be expressed more technically. Heinz von Lichberg busied himself in his *Lolita*, rather awkwardly, with linen, wood, paper and string. Vladimir Nabokov used similar materials. But out of them he fashioned a kite that would vanish into the clear blue air of literature. (Maar, 2005, p. 76)

Sin embargo, no es solamente von Lichberg el llamado a la vinculación con Nabokov. La idea de *Lolita* para Nabokov también pudo haber surgido, según Luxemburg (2005), en conexión con H.G. Wells:

It may thus be presumed that some potentially interesting and important novelistic sources remain undetected. One such novel that may have stirred up Nabokov's imagination and influenced his choice of the character's full name Dolores and which has not yet been commented upon by scholars is H. G. Wells's *Apropos of Dolores* (1938). (p. 126).

Así que las posibles influencias que probablemente recibió sería tema de nunca acabar, sobre todo en este autor tan reacio a hablar de aquello que lo formó y lo influyó. Lo que sí podemos afirmar es que, de alguna manera, Nabokov con su conocimiento literario dio una nueva forma al viejo mito de la mujer dulce y a la vez peligrosa. *Lolita* “est comme Albertine: disparue, ou comme la lionne de Balzac (‘Une passion dans le désert’): inaccessible, ou comme la Carmen de

Mérimée: fatale. On la voit tantôt comme Shirley Temple, tantôt comme Temple Drake” (Bastide, 1996, p. 235).

2.3 Temáticas reescritas en la obra nabokoviana presentes en *Lolita*

La temática que vimos anteriormente, es decir, la de hombre que cae seducido por dulce niña no fue escrito por Nabokov solamente a través de *Lolita*. *The Enchanter*, *Laughter in the Dark* son apropiados ejemplos de reescritura de ese arquetipo. Pero no solamente es este lugar común el reescrito por Nabokov. Son también una serie de elementos constitutivos de su novelística los que se repiten de principio a fin. Así que ahora pasaremos a hablar de esa vertiente que relaciona a *Lolita* con la obra precedente y posterior de Vladimir Nabokov, conteniendo ella toda una serie de características comunes. Nabokov, como cualquier otro autor, pareciera reescribir involuntariamente sus temas recurrentes, terminando por convertirse en obsesiones particulares, llegando incluso a la citación explícita de su propia obra (Barreras, 2005, p. 55), fenómeno presentado particularmente en unas obras más que otras como *Look at the Harlequins!* Parece evidente que Nabokov, conforme avanzó con su obra, se fue haciendo cada vez más asiduo de recurrir a la hipertextualidad, pero sobre todo, a hacerse guiños intratextuales. En *Ada or Ardor*, hizo múltiples parodias de otras obras literarias abundando en “multilingual puns and in literary allusion. There are references to Borges ('Osberg'), to *Don Juan*, *Don Quixote*, and to Tolstoy's *Otets Sergey*. There are references to Nabokov's own works [énfasis

agregado]—to *Lolita*, *Laughter in the Dark*, and *Spring in Fialta*” (Grayson, 1977, p. 58).

En esta reescritura que Nabokov hace de su propia obra, percibimos frecuentemente temáticas como el doble, el tiempo, el arte como consuelo, y sobre todo, la joven mujer que seduce a un hombre mayor (Navarro, 2014, p. 158). Este topos es recurrente pues, tanto antes de escribir *Lolita* como después de ella. En *Pnin*, por ejemplo, otro profesor, aunque este mucho más despistado que Humbert, continuará sufriendo por la joven mujer. Esta a su vez, y en modo similar a *Lolita*, es abandonada por su amante, y así observamos de nuevo el mismo triángulo amoroso presente en la novela objeto de nuestro análisis. Y tampoco pueden faltar en *Pnin* los guiños a otros escritores, tan presentes en forma de recursos comparativos como en *Lolita*:

This Betty Bliss, *a plump maternal girl* of some twenty-nine summers, was a soft thorn in *Pnin's aging flesh*. Ten years before she had had a handsome heel *for a lover*, who had jilted her for a little tramp, and later she had had a dragging, hopelessly complicated, *Chekhovian rather than Dostoevskian* [énfasis agregados] affair with a cripple who was now married to his nurse, a cheap cutie. (V. Nabokov, 1996b, p. 326)¹²

¹² En *Lolita*, tenemos el recurso comparativo a Dostoievski en la forma de “Suddenly, gentlemen of the jury, I felt a Dostoevskian grin dawning (through the very grimace that twisted my lips) like a distant and terrible sun” (V. Nabokov, 2012b, p. 70).

Aunque la correspondencia temática más evidente entre *Lolita* y otras novelas de Nabokov, se debería hacer con *Laughter in the Dark* (Aparicio Maydeu, 2009) y *The Enchanter* (Manolescu, s.f.). En ambos casos, un hombre sucumbe a la belleza de joven mujer, seducción que lleva consigo un final trágico, sobre todo el castigo moral para este. Parece claro desde muy temprano que en la escritura de Nabokov late ya ese *leitmotiv*. Como si esas obras anteriores a *Lolita*, fueran un proceso de metamorfosis para finalmente concluir en ella: “From the strategy of *Laughter in the Dark* (1938) to the inspiration of *Lolita* from minor to major key, the metamorphosis transpires”, afirma acertadamente Brenner (1996, p. 26). Aparte entonces del arquetipo en el cual hombre mayor cae seducido por la magia de una adolescente, veamos otras recurrencias en la obra de Nabokov.

a) Bilingüismo y traducción como manifestaciones de reescritura

Precisamente, una de las temáticas más recurrentes en la reescritura de Nabokov es la del doble, presencia que pareciera estar dada desde la misma naturaleza lingüística de Nabokov, con su mezcla de idiomas, entre su maternal ruso y el inglés (y francés) como vehículos de cultura y educación. Esa indeterminación lingüística parece que le hubieran 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 afirmando 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). En sus inicios, Nabokov se ayuda con un diccionario para escribir en ruso, pasándose luego al inglés de manera definitiva, informando 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” (V. 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 (V. Nabokov, 2012b, p. 315), sin dejar de señalar que el ruso siguió siendo su idioma añorado. El inglés como un artefacto de segundo orden (juicio que podría resultar un tanto demagógico ya que es reconocida la maestría de su escritura en él), un idioma inalcanzable, no logrando expresar con este todo lo que deseaba el autor. Así es como se sigue lamentando en el epílogo a *Lolita*:

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* [énfasis agregado], 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. (V. Nabokov, 2012b, pp. 316-317)

Aunque su escritura en ruso tampoco fue fácil. Según Grayson (1977), resulta paradójico que la versión de *Lolita* a su idioma materno realizada por el mismo Nabokov, no es más que la sombra de su escritura en inglés, donde hubo críticas que señalaron que esa

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). Dicha afirmación podría tomarse en dos sentidos: los engaños a los que siempre Nabokov sometía a sus interlocutores, o la penosa tarea que implica siempre escribir (escarmiento que Nabokov no ocultaba) porque su perfeccionismo era de sobra conocido. Aunque escribir para él, y para algunos de sus personajes, 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. 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” (1996c, p. 504). Las razones por las que en efecto Nabokov prefería asimismo contestar sus entrevistas por escrito, tenían que ver con el intento de mantener ese perfeccionismo y, según él, por la dificultad que tenía para la expresión oral 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.

In these circumstances nobody should ask me to submit to an interview if by 'interview' a chat between two normal human beings is implied. It has been tried at least twice in the old days, and once a recording machine was present, and when the tape was rerun and I had finished laughing, I knew that never in my life would I repeat that sort of performance. Nowadays I take every precaution to ensure a dignified beat of the mandarin's fan. The interviewer's questions have to be sent to me in writing, answered by me in writing, and reproduced verbatim. Such are the three absolute conditions. (1990, parr. 2-3)

Es evidente también que el inglés le dio una audiencia internacional que en ruso tal vez no habría tenido, y el cambio de idioma, sobre todo si este goza de un gran valor simbólico, ayuda ostensiblemente a este reconocimiento. Porque no es gratuito que un autor se plantee la idea de pasarse de idioma, sobre todo si este tiene un mayor peso literario y una mayor recepción. Pascale Casanova en *La república mundial de las letras* (2001) plantea en ese sentido que muchos escritores que han optado por escribir en otra lengua diferente a la materna, lo hacen por razones pragmáticas en busca de una mayor difusión. Es decir, 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 esa 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: personaje franco-parlante debido a su origen, y a la vez connotando los orígenes de su padre (ciudadano suizo de ascendencia francesa), pero debiéndose expresar en inglés —el idioma de su educación. Este último es a la vez el idioma de la madre, hablado por Humbert a regañadientes, con dificultad e inseguridad.

Charlotte y Lolita, también como anglo-parlantes, serán a la vez versiones opuestas de la alienación lingüística de Humbert, intentando expresarse en un francés horroroso para el elitista profesor. Él dice “Ensuite?” y lo de Lolita es un extraño y pálido “Ansooit?” (V. Nabokov, 2012b, p. 114), imitando la pronunciación pero sin alcanzar ese supuesto original. La madre tampoco se salva del sarcasmo de Humbert cuando este relata el discurso de Charlotte y nos relata lo que esta dice: “Dolores Haze, ne montrez pas vos zhambes’ (this is her mother who thinks she knows French)” (V. Nabokov, 2012b, p. 44). Porque a propósito de ese *ne montrez pas vos zhambes*, este sugiere “a notorious monostitch by the Russian decadent poet Valery Bryusov: ‘O, cover thy pale legs’”, según Proffer (1968, p. 20). Un ejemplo más de las recurrencias hipertextuales de Humbert. Más delante de este ejemplo, veremos que, si Humbert “vulgariza” deliberadamente a *Carmen*, *Madame Bovary*, “Annabel Lee” y el poema 58 de Catulo, otros

personajes –a excepción de Lolita– intentarán hablar de una manera refinada, simulando patéticamente, a los ojos del culto profesor una cierta educación. De esta manera, se presentan dos formas de la imitación: Humbert convierte lo canónico en parodia burlesca mientras que Charlotte intenta imitar, sin éxito, la cultura elitista. La madre de Lolita, 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–. Así que también pareciera que la incomunicación y la imposibilidad de alcanzar un contacto real estuvieran presentes de esta forma y de manera metafórica en *Lolita*.

Para Nabokov, igualmente, ese sentirse siempre extranjero, con una constante mezcla de identidades y uso de máscaras, es ya 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). Esa imagen, la de estudiar en inglés pero escribir en ruso, nos puede también servir como ilustración de su labor como traductor ejercida allí tempranamente. Con un pie aquí y otro allá, “disfrazado”, hablando y aprendiendo a escribir en un idioma incomprensible para su medio, se puede incluso empatizar con la soledad soledad y alienación que se intuyen en *Speak, Memory*. De tal manera que en el Vladimir Nabokov como autor, a modo de ejemplo y metáfora, podemos advertir rasgos aplicables a toda su obra: la indeterminación de las fronteras, los idiomas superpuestos y los más variados estilos literarios (Berberova, 2010).

Junto con esa faceta de escritor bilingüe, bueno es aludir aquí entonces a la reescritura que siempre implica volver a escribir lo que ha sido ya ideado en otro idioma. Uno de los estudios más completos en torno a su labor como traductor es el de Jane Grayson, *Nabokov translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose* (1977). 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). “I translated into Russian a score of poems by Rupert Brooke, *Alice in Wonderland*, and Romain Rolland's *Colas Breugnon*”, nos relata de su periodo como estudiante universitario en Cambridge el propio Nabokov (2012a, p. 212). También al ruso tradujo a Alfred de Musset y Rimbaud. Por otra parte, al francés hizo lo propio con poemas de Pushkin (V. Nabokov, 2012a, p. 11) y ya, cuando establecido estaba en inglés, se interesó seriamente en traducir a este idioma su obra escrita en ruso. Ya como escritor reconocido, se embarcará en una de las traducciones más impresionantes, detalladas y comentadas, la conocida *Eugene Onegin a novel in verse* de Aleksandr Pushkin. Aparte de que vigiló con celo la traducción al inglés, francés y alemán que se hicieron de esas obras, en una práctica obsesiva de corrección y, una vez más, de reescritura.

Por otra parte, Grayson señala también que el creador de *Lolita* no comulgaba con aquello conocido como la *fidelidad en traducción*, porque para Nabokov traducir era más un acto de reescritura donde lo escrito siempre se podía mejorar (Grayson, 1977, p. 119). Nabokov consideraba que la traducción servía más bien para aumentar, corregir y expandir esa escritura, sobre todo cuando se trataba de la

autotraducción. En la que él mismo realizó de *Lolita* al ruso, por ejemplo, el vehículo de Humbert lo cambia a un *Icarus*. “Incidentally, Icarus is also the name of a species of butterfly: *Polyommatus icarus*, the Common Blue” (Grayson, 1977, p. 66), mientras que en la versión original en inglés el carro en cuestión es un Blue Melmoth. En esa versión rusa, Nabokov “adds [a] reference to Evgeny Onegin” ausente en la inglesa (Grayson, 1977, p. 171) y además “elucidates many of the tantalizing references in the English original” (Grayson, 1977, p. 171). Así que en esa labor de autotraducción y de recreación, compartió sin duda destino con escritores bilingües y que también ejercieron la autotraducción como Beckett (Grayson, 1977). A la vez, Nabokov también acometió la traducción de sus primeras obras escritas en ruso, al idioma en el cual ya se había asentado por completo, el inglés. De esa manera vuelve sobre su escritura anterior, revisita su pasado reescribiéndolo: “Nabokov’s translation of his novels was very much a movement back in time” (Green, 1988, p. 96). De suerte que Nabokov así redefinió, corrigió, organizó y completó ese pasado, agregando, ejerciendo una vez más la labor de reescritura (Grayson, 1977, pp. 3-4).

Por otra parte, y en términos generales, la práctica de la traducción como reescritura sirve de formación a los escritores, porque una de sus funciones históricas ha sido la de ejercitar 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, son solo algunos nombres. Para Nabokov no fue solamente un ejercicio estilístico, también de ahí tomó ideas e influencias. Para Appel (2012a), por ejemplo, el tema de

la maldad en *Lolita* está relacionada con *La Belle Dame Sans Merci* cuando tanto Nabokov, ¡como su personaje Sebastian Knight!, acometen la traducción de dicho poema.

La traducción como reescritura también se puede tomar en un sentido mucho más amplio, y es como práctica metatextual, al modo genettiano. Humbert, con su origen multicultural, es experto en diversas literaturas: autor en Francia de un manual de literatura inglesa para estudiantes franceses, y de un manual de literatura francesa para estudiantes de habla inglesa en los Estados Unidos. Se puede entender por qué, pues, la mayoría de alusiones literarias en *Lolita* proceden de ambas literaturas (Proffer, 1968, p. 21): no es coincidencia entonces que *Lolita* sea “his homage to the English language and English literature” (Grayson, 1977, p. 219). Finalmente, los personajes de Nabokov no están ajenos al mundo editorial como Hugh Person en *Transparent Things* quien “[a]s a sulky person of twenty-nine he joined a great publishing firm, where he worked in various capacities –research assistant, scout, associate editor, copy editor, proofreader, flatterer of our authors”, puntualiza el narrador con ironía (1996c, p. 503). Traducir literatura, en la forma de su paráfrasis simplificada y condensada, se puede tomar también como una de las formas de la reescritura (Oustinoff, 2001, p. 102). Así los manuales explicativos son también una forma de traducción parecido a lo que hace Alfred Appel 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 dice el mismo Appel Jr.:

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*.

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. (2012b, p. xi)

Finalmente, hemos de decir que los narradores de Nabokov no están solamente del lado de la metatextualidad sino también del de la creación, por supuesto, Humbert así lo demuestra. Narradores que fungen como escritores, 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)

b) La temática del doble

Ya hemos afirmado que el pastiche es ante todo imitación. Hermann, en *Desesperación*, lo anuncia indirectamente: “Aquí se ha deslizado otra trepa literaria: la imitación de las novelas extranjeras, en las que se describen los hábitos de los alegres vagabundos, personas de buen carácter. (Mis recursos parecen haberse entremezclado un poco, temo.)” (1980, p. 63). *Desesperación* (primera edición en inglés 1937) es así todo un entramado metaliterario donde Hermann, bastante orgulloso de sus capacidades literarias, se burla del lector en repetidas ocasiones. Anuncia, por ejemplo, el carácter aristocrático de su madre para, líneas más adelante, confesarnos que nos ha mentado y que ella no era más que alguien insignificante. *Desesperación* enfatiza además uno de los grandes temas que veremos en *Lolita*, el del doble. Tal vez el gran tema de la obra nabokoviana y

que ya se encuentra presente en *El ojo*, con el doble-ideal o doble-perfecto, más tarde en *Desesperación* en lo que parece el sueño del doble reducido a polvo, reducido al espejismo; en *Invitado a una decapitación*, en la que el desdoblamiento no se puede probar, solamente experimentar; en *La verdadera vida de Sebastian Knight*, en la que dos autores –en realidad el mismo, pero bajo dos aspectos– escriben una sola y misma vida. (Berberova, 2010, p. 39)

Tanto en *Desesperación* como en *Lolita*, encontramos ya anunciada esa recurrencia consistente en que, paralelamente al personaje principal, hallamos un sosias amedrentando, con la intención del primero de

asesinarlo. Esto que leeremos proferido por Hermann parece dicho realmente también por Humbert:

Nótese: fue él y no yo quien primeramente percibió el lazo masónico de nuestro parecido; y como el parecido había sido establecido por mí, yo me mantenía con respecto a él –de acuerdo con su cálculo subconsciente– en un sutil estado de dependencia, igual que si yo fuese el que imitaba y él el modelo. (1980, p. 26)

Así que a la luz de lo anterior, parece plausible esa afirmación de Nina Berberova de que Nabokov “retoma en sus libros elementos que ya ha utilizado, pero lo hace como si fuera la primera vez” (2010, p. 51). Por su parte, Appel Jr. también señala, tal vez para rechazo de Nabokov, que hay una clara influencia de la novela *El Doble* de Dostoievski en la novelística nabokoviana (Appel Jr., 2012b, p. li). Ello se podría confirmar, por ejemplo aquí con esta descripción tomada de *Pnin*:

Pnin and I had long since accepted the disturbing but seldom discussed fact that on any given college staff one could find not only a person who was uncommonly like one’s dentist or local postmaster, but also *a person who had a twin* [énfasis agregado] within the same professional group. (1996b, p. 404)

Lo anterior se refuerza además en *Pnin*, con la presencia de gemelos como metáfora de la duplicación, y reforzada por el deseo de Wind de un mundo feliz “consisting of Siamese centuplets, anatomically conjoined communities, whole nations built around a communicating liver” (1996b, p. 333). Pnin, por ejemplo, devuelve a la biblioteca un libro a solicitud de otro lector que resulta ser él mismo. No es

solamente entonces la presencia de dos seres idénticos en un espacio determinado, también tendrá que ver con la repetición en un lapso de tiempo: “In softness of features, body bulk, leanness of leg, apish shape of ear and upper lip, Dr. Pavel Pnin looked very like Timofey, as the latter was to look three or four decades later” (1996b, p. 424). Un narrador, por demás, harto consciente de esas repeticiones cuando afirma:

[Pnin] helped [Liza] into a taxi, her bright diaphanous scarf caught on something, and Pnin slipped on the pavement, and the taximan said ‘Easy,’ and took her bag from him, *and everything had happened before, in this exact sequence* [énfasis agregado]” (1996b, p. 334).

De tal manera que “it becomes somewhat important that Nabokov has used more than one means to make recurrence part of the experience of the book” (Stuart, 1978, p. 146). Además, con en ese diseño detalladamente elaborado y con elementos repetidos en las diferentes tramas de la obra de Nabokov, con imágenes repetidas en recurrentes espejos, todo ello tendrá una explícita importancia reforzando el tema del *doble*. Sobre todo en relación con los espejos, y como sostiene Carol Williams, en torno a *Invitado a una decapitación*: “Everyone in Cincinnatus' world is 'a reflection in a mirror'” (1967, p. 256). Ya que, como si fuera también en un espejo, Albinus, en *Laughter in the Dark*, percibirá en la pantalla de cine –sin ser consciente obviamente de ello– la tragedia en la que páginas más adelante se convertirá su vida. Además si en *Pnin* uno de los paisajes descritos en el relato, aparecerá luego en la forma de cuadro en el cuarto del profesor, en *Lolita* por su parte, una foto del dramaturgo Quilty y un

recorte de publicidad que tiene como modelo a alguien que se parece a Humbert, estarán justo encima de la cama de Lolita.



Publicidad a la que se refiere Humbert (Appel Jr., 2012, p. 368).

La descripción de esta publicidad y su utilización en el relato, se ofrece cuando aún ninguno de los dos personajes estén enfrentados por la nínfula, pero estarán ahí como *mise en abyme* y a modo de prolepsis, anunciando su posterior combate. Así que este elemento que anuncia la repetición hace parte de la

exhibición formal de procedimientos narrativos –intertextualidad (alusión o inserción de textos dentro del relato), *mise en abyme* o relato especular que reproduce en el interior de la novela la trama principal, figuras abstractas, geométricas, aritméticas o gramaticales, forma espacial o cohesión entre contenido *argumental* y su distribución formal en el texto –ocupa un lugar importante dentro de la novela, recordando continuamente al lector la naturaleza verbal y ficticia de la obra literaria. (Aparicio Maydeu, 2011, p. 347)

Ese *mise en abyme* lo deberíamos entender también y más específicamente como el

procedimiento que reproduce, dentro de la obra y a escala reducida las estructuras esenciales de la obra misma en que se inserta. Se trata, pues, de una reduplicación especular propia de las estructuras metanarrativas en las que se insertan relatos dentro de otros relatos. (Aparicio Maydeu, 2011, p. 983)

Finalmente, y para reforzar aún más la comprensión del *mise en abyme*, podríamos agregar que

en una narrativa (o más genéricamente en una obra literaria), se observa la propia narrativa o uno de sus aspectos significativos, como si en el discurso se proyectase ‘en profundidad’ una representación reducida, ligeramente alterada o figurada de la historia en curso o de su conclusión. (Reis & Lopes, 1996, p. 143).

Podríamos detectar otro *mise en abyme*, a manera del doble que es lo que nos ocupa, en la segunda parte de *Lolita* con la obra de teatro en la que supuestamente participará la nínfula, y funcionando como espejo que refleja el argumento de la novela misma. El somero resumen que da Humbert –parecido por completo a un *espejo de papel* para utilizar una imagen de Aparicio Maydeu (2001, p. 37)– será su propio destino reflejado allí:

I did not bother to read the complete text of *The Enchanted Hunters*, the playlet in which Dolores Haze was assigned the part of a farmer's

daughter who imagines herself to be a woodland witch, or *Diana*, or something, and who, having got hold of *a book on hypnotism*, plunges a number of lost hunters into various entertaining trances before falling in her turn under the spell of a vagabond poet (Mona Dahl) [énfasis agregados]. (V. Nabokov, 2012b, p. 200)

La obra de teatro, aparte de su carácter de *mise en abyme*, recurre también a la unión entre lo clásico y lo contemporáneo. Posee en su interior a la diosa Diana, y en una suerte de travestismo textual, la transporta a la obra de teatro y la hace manipular libros de consumo popular de esos que enseñan técnicas de hipnotismo. Más adelante, el somero resumen que nos ha ofrecido Humbert se expande y así, el capítulo 13 (II parte), termina por ser un texto escrito en torno a otro texto escrito por Quilty y que va a prefigurar el destino del resto de los personajes:

The red-capped, uniformly attired hunters, of which one was a banker, another a plumber, a third a policeman, a fourth an undertaker, a fifth an underwriter, a sixth an escaped convict (you see the possibilities!), went through a complete change of mind in *Dolly's Dell*, and remembered their real lives only as dreams or nightmares from which little Diana had aroused them; but a seventh Hunter (in a *green cap*, the fool) was a *Young Poet*, and he insisted, much to Diana's annoyance, that she and the entertainment provided (*dancing nymphs, and elves, and monsters*) were his, the Poet's, invention. I understand that finally, in utter disgust at his coxsureness, barefooted Dolores was to lead check-trousered Mona to the *paternal* farm behind the Perilous Forest to prove to the braggart she was not a poet's fancy, but a rustic, down-to-brown-earth lass –and a last-minute kiss was to enforce the

play's profound message, namely, that mirage and reality merge in love [énfasis agregados]. (V. Nabokov, 2012b, p. 201)

Aparte pues aparte de detectar a los tres protagonistas en cuestión, también observamos que con *dancing nymphs, and elves, and monsters* el texto alude a los cuentos de hadas, hipotextos recurrentes en *Lolita*. La obra de teatro resultará una broma más que cruel para Humbert, con esa hija del granjero –Lolita– encantando cazadores por doquier –es decir, Humbert– y cayendo rendida finalmente ante el poeta –Quilty (Bouchet, 2010, párr. 22). Así que el par Albinus-Humbert se darán una vez la mano en la desgracia, una desgracia representada anteriormente en una pantalla de cine y en el (mal) argumento dramático diseñado por su propio enemigo, Quilty. Porque es un argumento que Humbert toma ingenuamente como una reescritura de famosos cuentos de hadas, género que será esencial como recurso en toda la novela. Humbert creía que el argumento era una reescritura (de nuevo la metáfora, una alusión más a la reescritura) de cuentos tradicionales, “arranged and rearranged many times, such as *Hansel and Gretel* by Richard Roe, or *The Sleeping Beauty* by Dorothy Doe, or *The Emperor’s New Clothes* by Maurice Vermont and Marion Rumpelmeyer –all this to be found in any *Plays for School Actors* or *Let’s Have a Play!*” (V. Nabokov, 2012b, p. 200). De manera que con los anteriores autores y obras, asistimos a la más elaborada mistificación e invención literaria, a un *mise en abyme* más como manifestación de las siempre omnipresentes figuras del doble en la obra de Nabokov.

c) La equilibrada interrelación textual

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 su concepción de la escritura. Esa obsesión por la reescritura 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 Véra, para luego, exigente y obsesivamente, seguir puliendo los detalles que hacían parte esencial del decorado. Porque “[i]n high art and pure science detail is everything” (1990, p. 142), reafirma. Al parecer entonces, Nabokov era uno de esos escritores en la constante actividad de tachar y reescribir obsesivamente hasta encontrar *le mot juste*” (Aparicio Maydeu, 2009). No es coincidencia entonces que todos y cada uno de los elementos de su ficción tengan un porqué en el relato, que cada detalle particular esté conectado con el todo textual: “a number, a dream, a coincidence can affect me obsessively –though not in the sense of absurd fears but as fabulous (and on the whole rather bracing) scientific enigmas” (Nabokov, 1990, p. 150). Nombres propios repetidos –o simplemente sus iniciales–, junto con números dobles, y una obra de teatro dentro de la novela como si fuera un guiño hipertextual del teatro isabelino (reconocible *mise en abyme* y guiño metaficcional shakespeariano), estarán presentes en *Lolita* para formar una detallada filigrana textual, invitando a la más lúdicas búsquedas e interpretaciones. Para Raguet-Bouvard el pronombre *I*, por ejemplo, presente en los relatos confesionales y que se pronuncia como *eye* –detective– (recordemos que Humbert de adolescente quiso ser un famoso espía) prefigura precisamente en su forma repetida *I I*, la letra *H* de *Humbert* (1996, p.

66). Podemos entender entonces que la reescritura obsesiva termina por crear artefactos literarios cuyos elementos están todos conectados entre sí, y cuyo todo no está dejado al azar.

Porque ya que hemos hablado de dobles, y ahora hablamos de recurrencias y tramas detalladamente construidas, bien vale la pena hablar de ese “azar” en el texto, ese “elfish chance” (V. Nabokov, 2012b, p. 126) como Humbert apropiadamente lo llama, al modo de los cuentos de hadas. Pero azar que no lo es tanto, aunque lo pareciera, como ya hemos visto. Tanto en *Lolita*, como en *Look at the Harlequins!*, ese *leitmotiv* del azar es evidente de principio a fin. Humbert se refiere al destino, y a las desviaciones que este experimenta de una manera humorística:

Any deviation in the fates we have ordained would strike us as not only anomalous but unethical. We would prefer not to have known at all our neighbor, the retired hot-dog stand operator, if it turns out he has just produced the greatest book of poetry his age has seen. (V. Nabokov, 2012b, p. 265)

Cuando Humbert planea asesinar a Charlotte, refiere temerosamente que no hay crimen perfecto, insertando la paráfrasis de una noticia por él leída, en la cual un hombre ha asesinado a su amante en presencia del marido de esta. El atribulado marido logra agarrar al homicida, pero este a su vez logra zafarse en el preciso instante en que estalla una bomba. Todo ello le sirve al criminal para escapar, y así vivir

tranquilamente el resto de sus días.¹³ Igualmente en *Look at the Harlequins!* parece que reviviéramos de nuevo esa escena donde el azar interviene para que alguien muera accidental y absurdamente:

Numbers are bleary along rue Desprésaux, and the taximan missed our front porch by a couple of house lengths. He suggested reversing his cab, but impatient Iris had already alighted, and I scrambled out after her, leaving Ivor to pay the taxi. [...] I abandoned Iris and back to Ivor, and just as I reached the two palm readers, they and I heard Iris cry out something loud and brave, as if she were driving away a fierce hound. By the light of a streetlamp we glimpsed the figure of a mackintoshed man stride up to her from the opposite sidewalk and fire at such close range that he seemed to prod her with his large pistol. (1996b, p. 617).

Aquí parecíamos asistir, en el fondo, a esa inexplicable muerte del padre de Nabokov y quien fuera asesinado también accidentalmente a manos de un inmigrante monarquista en Berlín, siendo luego al parecer esta muerte, uno de los peores golpes y obsesiones temáticas en la vida del escritor ruso. Así pues, el azar junto con otras obsesiones, están presentes en *Look at the Harlequins!* a modo recopilatorio. Esta novela, la última publicada en vida de Nabokov, parece toda una síntesis autorreferencial de toda su obra. Pareciera allí

¹³ “En Nabokov la causalidad nunca es una cosa rigurosamente mecánica, una rueda dentada que lleva la etiqueta de ‘causa’ y que de modo inevitable hace girar otra con la etiqueta de ‘efecto’, y menos que en cualquier otro caso cuando se trata de los orígenes misteriosos de una obra de arte” (Boyd, 1992, p. 493).

el autor burlarse de aquellos tópicos en los que cayó la crítica literaria al vincularlo¹⁴ con sus narradores y personajes:

Muchos lectores –y durante mucho tiempo yo fui uno de ellos– han reaccionado a la novela [...] como si fuese una gastada broma autorreferencial. En *¡Mira los arlequines!* Nabokov simplemente parece haber tomado críticas comunes a su obra, o malentendidos comunes sobre su vida, para someterlos a una reducción al absurdo. (Boyd, 2006, p. 761)

Porque lo que parece resultado del azar en la vida, no lo es tanto en el texto ya que todo tiene su razón de ser en las complejas construcciones ficcionales de Nabokov. Nada ocurre porque sí, todo tiene una conexión y una explicación en el relato. Y eso lo aplicaba él en su obra, pero también lo tenía meridianamente claro en el momento de analizar formalmente la obra de los otros. Véase por ejemplo, cómo disecciona las obras de Austen, Flaubert y demás, señalando todos aquellos elementos ficcionales conectados entre sí y que ponen en marcha el relato mismo.

d) Memoria y (auto)biografía

¹⁴ Diversos entrevistadores también se mostraron acuciosos por saber si el gran tema de *Lolita* tenía que ver con algún evento en la vida privada del autor, y este último verse obligado a aclarar, tal vez ya con agotamiento, los procedimientos de su escritura:

I travelled in schoolbuses to listen to the talk of schoolgirls. I went to school on the pretext of placing our daughter. We have no daughter. For *Lolita*, I took one arm of a little girl who used to come to see [my son] Dmitri. (cit. en Appel Jr., 2012b, p. xl)

Gran parte de la escritura de Nabokov se hace a partir de recuerdos, hay un evidente carácter asociativo de ellos. En *Strong Opinions*, el autor rescata continuamente el papel de la memoria en su obra, recuperando las raíces familiares, (como debidamente también hace Humbert):

It follows that the combination and juxtaposition of remembered details is a main factor in the artistic process of reconstructing one's past. And that means probing not only one's personal past but the past of one's family in search of affinities with oneself, previews of oneself, faint allusions to one's vivid vigorous Now. This, of course, is a game for old people. Tracing an ancestor to his lair hardly differs from a boy's search for a bird's nest or for a ball in the grass. The Christmas tree of one's childhood is replaced by the Family Tree (1990, p. 158).

Parecido a lo que hace Humbert cuando da un recuento feliz de su infancia, fabricando un pasado a la medida de la desgracia que luego experimentará. Escribir sobre el pasado es reconstruirlo también a través de la imaginación literaria, como hace precisamente el mismo Nabokov sobre su vida en *Speak, Memory* (2012a). Porque en *Strong Opinions* constantemente nos está alertando de esa ineludible combinación de recuerdo e invención:

When we speak of a vivid individual recollection we are paying a compliment not to our capacity of retention but to Mnemosyne's mysterious foresight in having stored up this element which creative imagination may want to use when combining it with later recollections and inventions. (1990, p. 66)

El pasado se recrea, se reinventa y se imagina. Y como podemos observar en la anterior cita, Nabokov hace una conexión con el clasicismo honrando y reescribiendo la mitología clásica. De hecho, *Speak, Memory* en un principio se iba a titular “Speak, Mnemosyne” pero el título fue descartado por los editores ya que, según ellos, un título que fuera difícil de pronunciar, sería un fracaso editorial. Aunque sí podemos hallar que Humbert se sale con las suyas del todo con su título, ya que nos informa de uno de sus ensayos titulado “Mimir and Memory” aparecido en la mistificada “Cantrip Review” (V. Nabokov, 2012b, p. 260). Porque Mnemosyne estará siempre presente en *Lolita*, recordemos que Humbert le ofrece incluso un exaltado “Oh Mnemosyne, sweetest and most mischievous of muses!” (p. 260). Dabney Stuart, por su parte, considera con respecto a las invenciones que terminamos haciendo en todo relato sobre el pasado que “[t]he rawest material is the alphabet, containing the building blocks we put together one way and another to invent ourselves and the world’s we people” (1978, p. 164). Ese carácter memorístico y a la vez inventido de Nabokov se manifiesta a través de Humbert, inventado también este un pasado, reconstruyendo su propia vida para nosotros los lectores, algo que viene muy bien con la identidad intercultural de ambos:

[B]ased on postmodern and poststructural premises of writing and discourses about the self, autobiography as a transdisciplinary and multigenre text appears to be the appropriate form of self-expression for all marginalized writers who live intercultural lives. (Hornung cit. en Santana, 2005, p. 47)

La reconstrucción de sus vidas incluirá, por supuesto, la recuperación textual de amores perdidos, como Colette en el caso de Nabokov o Lolita en el caso de Humbert: “Le facteur sensoriel est tout à fait fondamental dans la construction mentale du personnage de la nymphette que repose sur un mécanisme de mémorisation” (Raguet-Bouvard, 1996, p. 24). Que es lo que bien hace Proust, autor admirado por ambos, en eso de la desaparición del ser amado pero recuperado en el arte. “No es exagerado afirmar que el ámbito de la memoria es una de las preocupaciones primordiales en la obra entera de Nabokov, por no hablar de la de Proust, al que por otra parte el autor ruso admiraba” (Vilella, s. f., párr. 11). Y por ello, Green bien apunta también que en Nabokov, “The past is revealed as one seamless artistic creation” (Green, 1988, p. 41).

Toda esa obsesión con el tiempo perdido, la reconstrucción de una memoria individual, e incluso el viaje real o metafórico que ha de realizarse para ello, ya están presentes desde *La verdadera vida de Sebastian Knight* (1978). Al recomponer la vida de este escritor, la novela ofrece rasgos propios de Nabokov y Humbert, como si el autor estuviera “jugando por enésima vez a verse reflejado una y mil veces en los tramposos espejos de sus propios personajes” (Aparicio Maydeu, 2001, p. 20). Escritores los tres, viven a plenitud y son representantes por excelencia de lo que Aparicio Maydeu califica como propio de la narrativa posmoderna: ese “progresivo descrédito de las ‘literaturas nacionales’” (2009, p. 274), con una patria diluída, o mejor, con la patria lingüística como la realmente válida. Y como señala Grayson además, Nabokov nunca se identificó con ningún tipo de

literatura nacional; para él su único pasaporte parece haber sido el arte (1977, p. 2).

Ya que hablamos de reconstrucciones memorísticas (e inventivas) en torno a una vida, *Pnin* es también una forma paródica de hacer biografía, novela que nos hace sentir que estamos leyendo ficción, que lo que se presenta como verdad puede ser mera apariencia (Stuart, 1978, p. 139). Tanto en esta novela como en *Lolita*, el narrador pone énfasis en fechas, lugares y nombres que se presentan como “objetivos” pero que desde el principio sabemos que no poseen ningún asidero “científico”. De hecho, es como si los datos presentados no fueran más que una excusa y una manipulación cruel para confundirnos aún más con sus

little games played with the reader's expectations that gives in the end a pleasure similar to the kind solving a puzzle affords, and as easily forgotten. But, as I have shown to be the case elsewhere, what seems in a Nabokov novel to be an answer, or a solution, is rather the ground for a more illuminating mystery. (Stuart, 1978, p. 140)

Así, nos hallamos entonces ante la multiplicidad de las versiones biográficas, tantas como biógrafos puedan existir, ellas no exentas de las formas en las que se construye la ficción. Nabokov con *Pnin* y con *Lolita* va a extremos paródicos y señala evidentemente ese carácter de invención que tiene la reconstrucción de cualquier vida, aunque lo más importante es como si Nabokov estuviera constante alertándonos de ello, como si quisiera estar seguro de que “what we have been reading

is invention, an imaginative construction, a fiction partly disguised as fact” (Stuart, 1978, p. 141).

Porque si V., el narrador de *La verdadera vida de Sebastian Knight*, nos somete a un juego en el cual nos hace creer que nos habla de aquel para finalmente informarnos que habla de sí mismo, en *Lolita* Humbert no nos someterá a semejante burla juguetona, pero sí, otros cuestionamientos saltarán a la vista. Cuando el profesor de marras habla de su vida, tiene una autoridad sobre el relato que solo él puede detentar ya que “la focalización tiene un fuerte efecto manipulador” (Bal, 1990, p. 115). Ya que, ¿quién podría cuestionar lo dicho por él? Deberíamos tener en cuenta que uno de los fundamentos de la posmodernidad es precisamente ese escepticismo frente a una verdad única y absoluta, ya que solo se puede aspirar a fábulas construidas en torno a ella (Santana, 2005, p. 27). Incluso los relatos en torno al yo, en torno a vidas “reales” narradas y que se ven transformadas en relato artificiosos, es decir, contruidos al modo ficcional. En otras palabras, hablar de un yo “real” trae consigo inevitablemente las formas implicadas en toda narración: “Lo real no se transmuta en verdad, si no es en sí misma mentirosa. [...] se puede seguir interpretando siempre, no hay la última palabra de la interpretación. En resumen, autobiografía es siempre autoficción” (Miller, 2011, p. 15).

Nabokov con su manejo lúdico-literario pareció llevar a la práctica extrema el anterior postulado. El autor estuvo “por encima de todo convencido de que la magia de la literatura se encuentra en el terreno fronterizo en que apenas se distingue la realidad de la ficción” (Aparicio Maydeu, 2001, p. 18). Escribió literariamente su

autobiografía y sus literatos narradores ejercieron de biógrafos, conscientes de que existe una imposibilidad de conjeturar una interpretación definitiva en torno a la existencia de cualquier ser humano, la dificultad extrema de justificar una mirada objetiva, y la imposibilidad de no caer en intereses sesgados sobre la reconstrucción de una historia de vida. El pasado se reconstruye, pero no se puede obviar que esa reconstrucción siempre apelará a la imaginación: “La deliberada confusión entre la realidad vivida (recuerdo) y la imaginada (fantasía), entre la literatura y la vida, se sitúa en el centro de la poética de Nabokov, y del mismo modo en que su ficción se sirve de su biografía, ésta se nutre asimismo de la imaginación” apunta Aparicio Maydeu (2001, p. 19). En consonancia con ello, y ya en términos mucho más generales, Hutcheon apuntala también que

what postmodernism does is to contest the very possibility of there ever being ‘ultimate objects’. It teaches and enacts the recognition of the fact that social, historical, and existential ‘reality’ is discursive reality when it is used as the referent of art, and so the only ‘genuine historicity’ becomes that which would openly acknowledge its own discursive, contingent identity. The past as referent is not bracketed or effaced, as Jameson would like to believe: it is incorporated and modified, given new and different life and meaning. (1987, p.183)

En ese sentido, hay que recordar, a modo de síntesis, que una de las alusiones más recurrentes que Nabokov ha generado entre los estudiosos de su obra es la que tiene que ver con la palabra “reality”, una de esas palabras que, se apresura a explicar en el epílogo de *Lolita* “mean nothing without quotes” (V. Nabokov, 2012b, p. 312). En esa línea, el autor pertenece a esos escritores de ficción quienes consideran

que “reality as such does not exist, or rather exists only in its fictionalized version” (Federman cit. en Aparicio Maydeu, 2009, p. 275). Aunque si no intentó reflejar en su literatura la realidad, sí intentó por lo menos dar ciertos reflejos monstruosos de esta cuando en *La dádiva*:

Nabokov se arriesga con osadía a permitir que su novela parezca un monstruo impreciso y muy holgado casi hasta el final, porque la vida misma puede parecer a veces tan desprovista de forma y arrugada, tan decididamente *no* cortada para que caiga bien. (Boyd, 1992, p. 484)

Una de esas dificultades para construir una realidad literaria, está reforzada por ese carácter de no confiabilidad de sus narradores. Porque son mentirosos, cómo dudarlos, y lo peor, no tienen empacho en reconocer dicho rasgo ante el lector. Herman en *Desesperación* le dice dulces mentiras a su mujer Lydia:

Embellaciendo la imagen del hombre que ella amaba, yo le salía al encuentro y dando a su felicidad un bueno giro, me aprovechaba de su confianza y en el transcurso de los diez años que vivimos juntos le conté tantas mentiras acerca de mí mismo, de mi pasado, de mis aventuras, que hubiera sido exigir demasiado a mis facultades personales pretender retenerlas todas en mi cabeza, a fin de disponer para futuras referencias. (1980, p. 42)

Humbert también detesta la tortura que representa tener que confesar al ser amado una vida amorosa ya ida, perteneciente a un pasado ya

sepultado. Lo anterior suena casi calcado de *Lolita*, veamos un ejemplo concreto:

She showed a fierce insatiable curiosity for my past. She desired me to resuscitate all my loves so that she might make me insult them, and trample upon them, and revoke them apostately and totally, thus destroying my past. She made me tell her about my marriage to Valeria, who was of course a scream; but I also had to invent, or to pad atrociously, a long series of mistresses for Charlotte's morbid delectation. (V. Nabokov, 2012b, p. 79)

Por otro lado, en la reconstrucción del pasado que se nos hace de *Pnin*, realidad y ficción se confunden. Los personajes ya muertos vuelven al presente procedentes de un tiempo ya caduco, los padres de Pnin vuelven a estar presentes en su vida, rememorados gracias simplemente a la lectura que hace el profesor de una publicación en ruso. Él a su vez también regresa de nuevo a su natal Rusia, por la simple observación de una estación de gasolina o el simple hecho de palpar viejos libros. En *Lolita*, Humbert hace lo propio cuando se sienta a comer, aunque se siente horrorizado al observar los manteles de papel de la casa de Charlotte, y añora a su vez los manteles de tela de su infancia. El recuerdo está siempre pues constantemente disparado, aludido, recreado. Sobre todo, un pasado recuperado y que no tiene que ver con las grandes narrativas, sino con historias individuales, personales, privadas. Tanto que esa reconstrucción termina por confundirse entre el encargado de hacerla y el sujeto biografiado. En *La verdadera vida de Sebastian Knight*, biógrafo y sujeto de

la biografía terminan por ser el mismo personaje; en *Lolita* Humbert al hablar de la ninfula, habla igualmente de él, o incluso más.

Esa recuperación del pasado está alentada y motivada también, en algunos casos, gracias a las ocupaciones propias de narradores y protagonistas, como por ejemplo las de Humbert y de Pnin. Este último, al igual que Humbert, compone una *petite histoire* en la Universidad de Waindell, pero en su caso sobre su natal Rusia. Humbert da cuenta de su vida y de su amor por la adolescente en la novela que leemos. Pnin siempre va acompañado de su *index card* – presente asimismo en la vida de Nabokov– y allí plasma los hallazgos involucrados con su vida, para luego ser llevados a la página en blanco. Esas tarjetas terminan por ser pues una prueba fehaciente de la reconstrucción de su pasado, ya fijado debidamente en el texto. Además, “[h]is research is directed toward his own condition, into the dimensions of his exile, his isolation, his loss, and his fragmentation, the major themes which his own *petite histoire* adumbrates” (Stuart, 1978, p. 159). De esta manera, la escritura de Nabokov destaca claramente “a character's fixation upon the past” (Andrew Field cit. en Barreras, 2005, pp. 41-42). Sebastian Knight, Humbert, Pnin, Kinbote están invariablemente tras un pasado que gracias a la escritura termina recuperado en la página escrita.

En *La verdadera vida de Sebastian Knight*, y como hemos visto ya en *Pnin*, se realiza una recolección de elementos biográficos fragmentados por parte del hermanastro de Sebastian Knight y quien termina por ser el mismo biografiado, como hemos dicho juego, pero es un extraño

juego al que nos somete ese poco fiable narrador.¹⁵ Igualmente, dadas esas fracciones de vida, la tarea se presenta como prácticamente condenada al fracaso, dado lo imposible de dar cuenta total y objetivamente de la existencia de alguien. Hay eventos, por ejemplo, que el narrador no recuerda o que no sabe con certeza o que simplemente confunde, lo que llega hasta nosotros incluso ni él mismo sabe si lo ha escuchado o visto (V. Nabokov, 1978, p. 8). De tal manera que es como si tuviéramos a la vez, pero careciéramos igualmente, de una imagen veraz de Sebastian. El narrador afirma incluso en una ocasión que tiene la impresión de que su biografiado nunca hubiera estado completamente a su alcance, como si siempre hubiera sido y fuera a permanecer como un misterio (p. 34). De suerte que esta esta es en definitiva la “biografía imposible [...]”, una reconstrucción obsesiva de la identidad, truncada por la certeza final de que toda identidad es múltiple y tornadiza” (Aparicio Maydeu, 2001, p. 20). Extraña parodia pues del género biográfico, en la que incluso ya ha estado involucrado anteriormente otro biógrafo, Goodman, a la vez antagonista del narrador. Eso sí, ambos señalan a modo de burla, precisamente las mismas parodias de Proust que realizaba el biografiado y que tenían que ver con sus aspiraciones de escritor: “Como era habitual en él, Sebastian Knight utilizó la parodia a modo de trampolín para elevarse hasta la cumbre de la emoción dramática” (1978, p. 105). Porque a propósito de la parodia, al menos la que tiene que ver con el género (auto)biográfico, esos relatos de vidas están a cargo de narradores burlones y mentirosos, dando cuenta

¹⁵ John M. Coetzee, admirador de la obra de Nabokov, ha hecho lo propio en *Verano: escenas de una vida de provincias III* (2010). Allí el narrador reconstruye igualmente la vida de un escritor muerto (el mismo narrador) a través de las entrevistas que le conceden aquellos que lo conocieron.

de personajes que viajan constantemente (al mejor modo romántico), en constante exilio, en constante pérdida de algo (un país, un amor), aunque también en la adopción de un país como propio y la visión que se nos da de este. *Pnin* es también un buen ejemplo de ello. El profesor universitario, descrito con mucho humor negro, está enfrentado a los ambientes americanos y esos encuentros están a la vez descritos con evidente ironía, como cuando Pnin ve por primera vez a Liza,

at one of those literary soirees where young émigré poets, who had left Russia in their pale, unpampered pubescence, chanted nostalgic elegies dedicated to a country that could be little more to them than a sad stylized toy, a bauble found in the attic, a crystal globe which you shake to make a soft luminous snowstorm inside over a miniscule fir tree and a log cabin of papier mâché. (1996b, p. 328)

Seguiremos asistiendo pues con Pnin a la nostalgia por una geografía perdida y dejada atrás. Obligado a vivir en un país extraño, que se le ofrece a sus ojos curiosos y despistados, en todo caso, un país descrito sintéticamente en los términos de “efficient, alabastrine and humane America” (1996b, p. 324).

En *Speak, Memory* autobiografía de Nabokov escrita también al modo literario, se puede observar a modo de ejemplo y metafóricamente, el fenómeno de la intratextualidad. Texto digno de resaltar además, ya que según Dabney Stuart, fue el libro que Nabokov “has most frequently written, or rewritten, or, as he characterized his last venture into its composition, revisited” (1978, p. 164). Una primera versión de

esta se tituló *Conclusive Evidence*, anterior a la publicación de *Lolita*, y donde no se daba cuenta por supuesto de ella, resultando entonces *Speak, Memory* en una reescritura de esa autobiografía con eventos añadidos y de nuevo recordados. Ejercicio constante de reescritura en torno a la memoria, con composiciones memorísticas reelaboradas una y otra vez, toda una práctica extrapolable a su obra completa.

Speak, Memory presenta de manera paralela las mismas dificultades que las autobiografías ficcionales. Se da como imposible la objetividad y el realismo, algo paradójico, ya que architextualmente se esperaría ambos de ella, pero vemos que no es así. Porque toda historia de vida está sometida al recuerdo y a la imaginación, a la escritura y reescritura, a las correcciones, supresiones y adiciones.¹⁶ Porque el escribir ya se supone una distancia entre el hecho y su narración. A su vez, al reescribir ya se supone también una distancia entre lo ya escrito previamente y lo reescrito de nuevo. Por otra parte, con *Speak, Memory* asistimos a una narración en la que constantemente se están mezclando los tiempos verbales, narrando hechos pasados desde un presente, los cambios de enfoque son constantes. Y todo esto ya de por sí implica una paradoja y un desafío a esa supuesta objetividad que de una autobiografía se esperaría con ahínco. Porque ya que hemos hablado entre las difusas fronteras entre realidad y ficción en la narración del pasado, debemos acotar que otra de las manifestaciones de la utilización de la literatura como material mismo literario, fueron

¹⁶ Recordemos el carácter aparentemente objetivo y real de *Lolita* gracias al paratexto ficcional que lo que hace es únicamente despistar al lector ingenuo. Lo de Nabokov refuerza lo que ya se había hecho, por lo menos desde el cine, con el falso documental de Buñuel, *Tierra sin pan*. Para ahondar mucho más en el carácter creativo y ficcional del texto realista, consultar Ibarz (1999).

los característicos y paradigmáticos narradores nabokovianos, conscientes mismos de su faena narrativa, interesados de recordarnos *metaficcionalmente*¹⁷ a nosotros, muchas veces ingenuos lectores, que lo que leemos es literatura y nada más (Barreras, 2005, p. 32). Que debemos abandonar esa pretensión del texto como acta con pretensiones de “realidad” y que debemos más bien, y a lo sumo, abandonarnos al placer mismo de la narración. Porque es allí donde radica el goce literario. No es el qué que se nos cuenta sino el cómo, eso es lo que parece valer. Ello lo vemos atestiguado en ese inicio de *Laughter in the dark* donde el narrador nos habla en pocas líneas del inicio, desarrollo y desenlace de la novela para pasar a decirnos inmediatamente que el gusto no reside en lo que pasó (al fin y al cabo ya nos lo contó) sino en la tarea misma de la consiguiente narración, invitación que resulta imposible de declinar. Esto, que fue llevado al extremo en esas pocas líneas en *Laughter in the Dark*, se repetirá igualmente en *Lolita* aunque en este caso como la invitación del narrador a que lo escuchemos:

I want my learned readers to participate in the scene I am about to replay; I want them to examine its every detail and see for themselves how careful, how chaste, the whole wine-sweet event is if viewed with what my lawyer has called, in a private talk we have had, ‘impartial

¹⁷ Lo *metaficcional* se debería entender aquí como “cualquier fenómeno textual por el que la ficción habla de la ficción, de tal modo que un texto narrativo llama la atención sobre su propia construcción o acerca de su carácter artificioso o ficcional, aludiendo o desvelando sus propios procedimientos de composición” (Aparicio Maydeu, 2011, p. 983). También nos sirven estas palabras de Domingo Ródenas de Moya: “‘Metaficción’ designa, así, no sólo las narraciones imaginarias (la *fiction* en lengua inglesa) autoreflexivas, sino cualquier obra de arte verbal no meramente argumentativa que haga de sí misma, de sus procedimientos de construcción, lectura o interpretación, un objeto de referencia” (1998, p. 14)

sympathy.’ So let us get started. I have a difficult job before me. (V. Nabokov, 2012b, p. 57)

En algunos párrafos de *Lolita* tenemos unas cuantas prolepsis que, en definitiva, invitan a proseguir con la lectura. Como esos primeros párrafos donde se mezcla la declaración de amor de Humbert por Lolita, la locura de este y el vislumbramiento de un asesinato; todo ello se aparece como irresistibles para cualquier lector curioso. Porque para Nabokov, y él fue harto insistente en ello, “all novels are, in a sense, fairy tales” (1982, p. 10). Lo afirma un más que calificado profesor en sus famosas *Lectures on Literature*, aseveración ya bien conocida también y que ya ha hecho mucha carrera. Cuentos de hadas que finalmente ofrecen el placer de la narración, y no de intentar saber si su mundo descrito es real o no. Con ello, con esa insistencia, sin duda quería Nabokov, saludablemente, liberar a la literatura de las pesadas cadenas de tener que dar cuenta de una realidad que igualmente se muestra tan ficcional como la ficción misma.

Para ir concluyendo este apartado, debemos decir que los paradigmáticos narradores de Nabokov, conscientes de su función narradora de una vida, son además extremadamente cultos y no desaprovechan la menor oportunidad para citar obras, lecturas, cuadros, películas y un largo etcétera (en este caso, ese “largo etcétera” es real). Esos narradores pueden incluso iniciar una novela con una cita literaria en una novela como *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, por ejemplo, donde pareciera que estuviéramos asistiendo a la vez a una de las tantas clases universitarias que Nabokov impartió en Cornell y Harvard (cursos que además también han hecho historia):

‘All happy families are more or less dissimilar; all unhappy ones are more or less alike,’ says a great Russian writer in the beginning of a famous novel (*Anna Arkadievitch Karenina*, transfigured into English by R. G. Stonelower, Mount Tabor Ltd., 1880). That pronouncement has little if any relation to the story to be unfolded now, a family chronicle, the first part of which is, perhaps, closer to another Tolstoy work, *Detstvo i Otrochestvo* (*Childhood and Fatherland*, Pontius Press, 1858). (1996, p. 7)

Las preguntas que nos podríamos hacer son: ¿A qué asistimos entonces aquí con este inicio? ¿A un didáctico manual literario? ¿A una declaración de intenciones? ¿A una larga demostración de una cita? ¿A la parodia del género biográfico? ¿O tal vez todo lo anterior? Lo que sí queda claro es que con Nabokov siempre estamos asistiendo a una contextualización de sus historias en el ancho mundo de la literatura y quien fue uno de sus mejores y más reconocidos exploradores.

e) El carácter romántico de los personajes nabokovianos

Sebastian Knight –nacido en el mismo año y en la misma ciudad de Nabokov– al parecer ha muerto a la edad de 37 años. Sus orígenes son igualmente parecidos a los de Humbert: hijos mimados, nacidos en hogares con todas las ventajas económicas pero también con tragedias familiares manifestadas en matrimonios desdichados, divorcios, muertes prematuras y desamor. Aunque también ambos personajes desean darle un vuelco a sus vidas buscando otros destinos, como corresponde al mejor estilo romántico. Incluso la madre de Sebastian,

Virginia, recientemente abandonada por su marido, hace gala de esa característica tan sobresaliente del romanticismo ya que

era una viajera inveterada, siempre en movimiento, que tan en su casa se sentía en una pequeña pensión, como en un hotel de lujo, ya que, para ella, su casa estaba en el consuelo que encontraba en el cambio constante; de ella heredó Sebastian aquella pasión extraña y casi romántica por los coches-cama y los ‘Grandes Expresos Europeos’.
(p. 10)¹⁸

Lo que debe hacer el narrador de esta novela, es transitar para encontrar material que recomponga los fragmentos de su biografiado. Su desplazamiento es físico, pero igualmente metafórico, ya que hace un viaje al pasado como lo hace también Humbert con el recuento de su vida. Un relato hecho paralelamente al recorrido que realiza en sus constantes desplazamientos en un vehículo, pasión paralela a la de Sebastian Knight por los trenes. Así, Humbert como personaje decimonónico en el siglo XX, es poseedor precisamente en grado extremo de esa compulsión por el viaje: “If Humbert is a self-styled romantic hero of the Canadian North, Lolita is a pragmatic dreamer” (Manolescu, 2008, p. 19). De tal manera que en *Lolita*, estarían repetidas las obsesiones nabokovianas: el texto como búsqueda (búsqueda de una Lolita física y metafórica), descubrimiento de paisajes, personajes que al viajar física y figuradamente, obligatoriamente cambian, ya que hacia el final nos encontraremos con

¹⁸ *Like father, like son*. Así parecen ser algunos de los personajes en la obra del escritor ruso. Los rasgos donjuanescos del padre de Humbert en *Lolita*, serán heredados por Humbert, su vanidoso hijo. Como indica la cita, lo mismo se puede hallar en relación con Sebastian y su madre.

una “envejecida” Lolita y también con un Humbert enamorado. Esa característica romántica que define a los personajes de Nabokov, la del viaje, su constante desplazamiento, también la hallaremos en *Prin* cuando este viaja a través del recuerdo a la Rusia de su infancia e intenta ponerla por escrito en su “petite histoire”.

Humbert, a su vez, describe con ironía y parodia burlesca el paisaje que encuentra en sus viajes, una vez está en posesión de los fármacos que pondrán a dormir a Lolita y a Charlotte, adormecimiento que verá como posibilidad de acceder al deseado cuerpo de la nínfula.¹⁹ Por ello, Humbert está exultante y la naturaleza vibra con él. O mejor, como él vibra, él cree que la naturaleza comparte su gozo; como se sabe, este es también uno de los típicos tópicos del Romanticismo:

Ramsdale had, after all, lots of charm. The cicadas whirred; the avenue had been freshly watered. Smoothly, almost silkily, I turned down into our steep little street. Everything was somehow so right that day. So blue and green. I knew the sun shone because my ignition key was reflected in the windshield. (V. Nabokov, 2012b, pp. 94-95)

Si tanto Sebastian como Humbert anhelan el viaje con visos de romanticismo, también serán debidamente autores de poemas románticos que, al menos en el caso de Sebastian Knight, poseen “muchas rosas oscuras, estrellas y el murmullo del mar” (1978, p. 20). Porque a propósito de rosas, en *Lolita* también abundan, junto con los lirios:

¹⁹ Lugar común, eso del dormir a la doncella para acceder a ella, también se puede hallar hipertextualmente en *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata y *Memoria de mis putas tristes* de García Márquez.

All I know is that while the Haze woman and I went down the steps into the breathless garden, my knees were like reflections of knees in rippling water, and my lips were like sand, and— “That was my Lo,” she said, “and these are my lilies.” “Yes,” I said, “yes. They are beautiful, beautiful, beautiful!” (V. Nabokov, 2012b, p. 40)

Aparte de la connotación romántica, simbólicamente, tanto las rosas como los lirios, tienen mucho que ver con *Lolita* ya que si “el lirio significa la virginidad, o sea, un aspecto de la singular posición de María en tanto que mujer, a él se opone en la rosa la maternidad” (Pozzi, 2013, pp. 49-50). Porque particularmente los lirios blancos se han considerado como emblemáticos de la “castidad de la doncella, atributo del amor y de inviolada pureza. Se asociaron con el arquetipo de la mujer virginal y delicada, que obsesionaría al fin de siglo” (Litvak, 2013, p. 142). Y es de anotar, por supuesto, que ambos estados, es decir, tanto el virginal como el de madre son experimentados por la nínfula.

La identidad poético-romántica, tanto de Sebastian Knight como de Humbert, se manifiesta constantemente buscando una identificación con el modelo del artista byroniano (por supuesto, en ambos casos, de manera paródica). Lo que se afirma aquí de Sebastian, también podría ser dicho en torno a Humbert:

Una o dos veces lo sorprendí pegando recortes, sin duda, comentarios de sus libros, en un álbum precioso que guardaba en su escritorio bajo llave, seguramente porque le avergonzaba que mi mirada crítica contemplara la prueba de su humana vanidad...Viajaba con frecuencia,

dos veces al año, supongo que, seguramente, al alegre París...Pero se mostraba muy reservado acerca de sus viajes, haciendo grandes alardes de byroniana languidez. Estoy seguro de que sus visitas al Continente eran parte de su programa artístico...Era el perfecto *poseur*. (1978, p. 135)

También el misterio de sus vidas, su secretismo, pero sobre todo sus tendencias al doble, son actitudes de la figura romántica. Esa faceta doble (virtuoso de día, maléfico de noche; ilustre científico a la vez que asesino desafortunado) buscaba, como se sabe en el personaje romántico, “mostrar el lado oscuro y reprimido de la personalidad” del ser humano (Navarro, 2014, p. 167). Buena parte de la literatura decimonónica trata de ello, y tanto Sebastian como Humbert parecen querer resucitarla en una reescritura paródica.

f) Humor y parodia burlesca

Nabokov ha sido reconocido por su sentido del humor, a veces para algunos, un tanto cruel. Un humor desplegado, por ejemplo en *Pale Fire*, y que se acerca al de los hermanos Marx, por ese componente de ironía, juego y discurso moral (Appel Jr. en Nabokov, 1990, p. 149).²⁰ También exhibido en *Laughter in the Dark* donde el castigado de turno es el acaudalado y (también) hombre mayor, quien deja esposa e hija, y se ve arrastrado por Margot, su ambiciosa amante. El castigo bien está

²⁰ El sentido del humor de Humbert también recurre a la filosofía aunque de la manera más sarcástica posible, por supuesto; en alusión a la inteligencia de su última mujer dice que “In comparison to [Rita], Valechka was a Schlegel, and Charlotte a Hegel” (V. Nabokov, 2012b, p. 259).

reflejado en el título mismo que prefigura luego la recurrente imagen de un Albinus ciego, burlado en la oscuridad por su sádica amante.

El humor, por supuesto, está también plenamente en *Lolita*: “La risa, el bochorno y la parodia, son una constante en la obra de Nabokov, especialmente en *Lolita*” (Navarro, 2014, p. 71). Un humor emparentado con el de Gogol –“her nose performed a kind of war dance” dice Humbert, por ejemplo, de Pratt (V. Nabokov, 2012, p. 196) y a regañadientes con el de Dostoievski (Berberova, 2010). La recopilación de reseñas iniciales sobre *Lolita* que hace Raguet-Bouvard (1996), nos indica que la novela llamó primeramente la atención, o por lo menos una atención paralela a la de su supuesta pornografía, gracias a su tratamiento cruel y humorístico del tema de la pedofilia, la locura y la perversión. No perdonaron muchos críticos y lectores especializados que lo enfermo y lo criminal se pudieran tratar con el humor corrosivo tan típico de Nabokov. Porque la parodia, el pastiche y sobre todo la ironía tienen el poder de arrancar risas al lector y si no risas, por lo menos una sonrisa derivada del humor negro. A uno de esos primeros reseñistas, Prescott (1958) por ejemplo, no le hace gracia el nombramiento que hace Humbert de una escuela de niñas: “She went on to say that she, Mrs. Humbert, would have to overcome her habitual sloth and write to Miss Phalen's sister who taught at St. Algebra” (V. Nabokov, 2012b, p. 83).

Otra disciplina que no escapó a la parodia burlesca de Nabokov fue el sicoanálisis. La confesión personal, la reconstrucción artificiosa de una vida, están dadas a través del pastiche de la jerga psicoanalítica realizada por sus diversos narradores. Como si con sus alusiones burlescas, se

hubiera adelantado a la reflexión en torno al *pop psi* del siglo XX: toda una explosión de terapias y de análisis comportamentales, propias de ese neonarcisismo que caracteriza a la época contemporánea. En *Strong Opinions*, Nabokov particularmente no deja de pasar oportunidad para lanzar sus invectivas contra esa disciplina a la que consideraba de pseudocientífica: “I reject [Freudism] utterly, along with a few other medieval items still adored by the ignorant, the conventional or the very sick” (1990, p. 20). En *Pnin* se parodia también particularmente el concepto clave del psicoanálisis, el complejo de Edipo o en *Lolita*, la burla a la famosa *escena original*: “And then I added another week just for the pleasure of taking on a powerful newcomer, a displaced (and, surely, deranged) celebrity, known for his knack of making patients believe they had witnessed their own conception” (V. Nabokov, 2012b, p. 34). Porque Nabokov siempre estuvo presto a señalar una especie de incoherencia teórica en el psicoanálisis, su muy forzado andamiaje teórico: “Let the credulous and the vulgar continue to believe that all mental woes can be cured by a daily application of old Greek myths to their private parts” (1990, p. 56). Parece pues que Nabokov no se arredró ante el cuestionamiento que hacen ciertos seguidores del psicoanálisis que ve con ojos suspicaces las críticas que se le hacen a su disciplina gracias a una supuesta resistencia inconsciente por parte del que critica. En todo caso, resultó, eso sí paradójico, que quien más se resistió al psicoanálisis fue uno de los que más se encargó de él, por lo menos a través de sus parodias y burlas (Green, 1988).

La parodia burlesca y el pastiche del psicoanálisis tienen además otra razón: esa negativa de Nabokov por encasillar a la realidad en simplificadores esquemas, en etiquetas empobrecedoras. Tanto en su

escritura, como en una actitud hacia la vida en general, Nabokov abogó por lo particular, por el detalle, por prestar atención al ser individual, liberarlo de explicaciones generalizadoras y esquemáticas. Bien aboga en *Lectures on Literature*, para que sus alumnos lean con profundidad prestando atención al detalle: “The *isms* go; the *ist* dies; art remains” (1982, p. 147). Y es todavía más específico cuando más adelante denuncia sobre los irracionales estándares y reivindica

the supremacy of the detail over the general, of the part that is more alive than the whole, of the little thing which a man observes and greets with a friendly nod of the spirit while the crowd around him is being driven by some common impulse to some common goal. (1982, p. 373)

g) El espacio de la cárcel

Emparentado con el pastiche del psicoanálisis, tenemos la recuperación del pasado a través de las confesiones, en algunos casos, que se hacen desde una prisión como sucede en *Invitado a una decapitación*, y por supuesto en *Lolita*, texto confesional que ha dejado Humbert para su publicación después de su muerte y así experimentado toda suerte de manipulaciones textuales. Sabemos cómo llegó el manuscrito hasta nosotros ya que Humbert ha entregado el texto a su abogado quien a su vez lo pasa al editor y quien lo manipula textualmente y pergeña un prólogo donde califica el estado mental y judicial de Humbert. Con ironía dice que Humbert habría debido buscar ayuda psiquiátrica, pero de haberlo hecho, no tendríamos paradójicamente ese texto que leemos en nuestras manos. Se nos informa además que algunos de los

protagonistas también están muertos y así se despliega toda una analepsis, necesaria para que se nos explique cómo las cosas han llegado hasta esa situación.

Todo ello pues, se hace a través de la confesión, hecha desde una situación crítica para Humbert, la cárcel. Ella representa un lugar donde se vive una experiencia extrema, de confrontación con el yo. *Lolita* cae entonces dentro de ese género de novela narrada y/o escrita desde la claustrofóbica y vigilado espacio.²¹ Espacio recurrente en la novelística de Nabokov donde ciertos personajes están obligados por el encerramiento, a la memoria, a la confesión, a la narración, e incluso a la lectura. Ello se presenta en *Invitado a una decapitación*, con Cincinnatus también aguardando su final mientras recibe la visita de los más extraños personajes. El narrador nos da cuenta de las más estrambóticas situaciones en esas oprimentes paredes. Mientras tanto, lee, o está obligado a releer, una y otra vez lo mismo:

Todos los libros apilados sobre la mesa han sido ya leídos. Y aun sabiendo que todos habían sido ya leídos, Cincinnatus buscó, escudriñó, atisbó dentro de un grueso volumen...Sin sentarse, hojeó las ya familiares páginas. Era un ejemplar encuadernado de una revista publicada en otros tiempos, en una época ya apenas recordada. La biblioteca de la prisión, considerada la segunda de la ciudad por su tamaño y la singularidad de sus volúmenes, contenía varias curiosidades de este tipo. (2002, p. 53)

²¹ Como en *El extranjero* o *El perfume* de Patrick Suskind, novela bien parecida a *Lolita*, en eso de su utilización del pasado, y de un narrador quien ha pasado siete años aislado en una cárcel, reflexionando sobre su vida, todo ello envuelto en una situación extrema (Santana, 2005, p. 80).

Humbert, desde la prisión, también nos habla de una revista especializada (y mistificada) *Review of Anthropology* que, al parecer, presenta los resultados de los experimentos a los que se vio sometida Valeria junto con su nuevo marido. Allí debían posar gateando, comiendo bananos y simulando la vida de los simios. Y Humbert está interesado en hallar esos resultados presentes en la revista en mención:

I hope they will be illustrated with good photographs when they do get printed, although it is not very likely that a prison library will harbor such erudite works. The one to which I am restricted these days, despite my lawyer's favors, is a good example of the inane eclecticism governing the selection of books in prison libraries. (V. Nabokov, 2012b, p. 30)

Sin embargo, no es solo que mencione de pasada las revistas que desea leer en prisión. De hecho, en el pasado se ha abastecido bien de ellas y de ahí ha aprendido las cosas que normalmente se aprenden de otra manera. Pero él, como hombre de letras, alienado e ido de este mundo, debe aprender a través de la letra impresa como cuando informa: “In such stimulating temperate climates [says an old magazine in this prison library] as St. Louis, Chicago and Cincinnati, girls mature about the end of their twelfth year” (V. Nabokov, 2012b, p. 135). Aparte de la mención a su lectura, Humbert también imita y nos relata a modo de pastiche el lenguaje de esas revistas tan instructivas en torno a los cambios de las adolescentes, su gran obsesión.

Humbert nos prodiga además con una lista de libros que se pueden hallar en su prisión, incluyendo a la infaltable Biblia (excelente alusión ya que está emparentada con los hipotextos edénicos que veremos luego a lo largo del relato) y también otros libros que a modo de prolepsis dan pistas sobre lo que sucederá después en la historia: *A Murder is Announced* de Agatha Christie (anunciando tanto el crimen por parte de Humbert como la parodia del suspenso detectivesco), *A Vagabond in Italy* del mistificado Percy Elphinstone, y que alude precisamente al mismo destino vagabundo de Humbert en Estados Unidos.

Es preciso agregar además que mucho antes ya Humbert se había ejercitado en sus dotes de escritor en clausura cuando, viviendo con Valeria en un estrecho espacio, se veía precisado a escribir en un hacinado cuarto como años después lo tendrá que hacer en prisión:

[Valeria's] only asset was a muted nature which did help to produce an odd sense of comfort in our small squalid flat: two rooms, a hazy view in one window, a brick wall in the other, a tiny kitchen, a shoe-shaped bath tub, within which I felt like Marat but with no white-necked maiden to stab me. We had quite a few cozy evenings together, she deep in her Paris-Soir, I working at a rickety table. (V. Nabokov, 2012b, p. 26)

En todo caso, lo que sí es real es que el propio Nabokov ejercitó este tipo de escritura en un hacinado cuarto, con bañera por escritorio, en su época parisina, y como bien nos refiere Humbert a modo de ejemplo con la alusión al cuadro de Marat.



[Aquí *La muerte de Marat*, por Jacques-Louis David (1793). Humbert recurre a este cuadro para darnos su descripción de cómo vivía y se sentía en su claustrofóbico apartamento de París, “a shoe-shaped bath tub, within which I felt like Marat but with no white-necked maiden to stab me” (p. 26). Como veremos ampliamente durante todo el relato, acudirá con recurrencia a la pintura para hacer comparaciones o enfatizar prolepsis.

Por otra parte en *La dádiva* (1988), en el capítulo donde se despliega la biografía burlona que hace Fiódor sobre el escritor Chernyshevski, autor influyente para Lenin y así detestable para Nabokov, el escritor realista está igualmente condenado a la cárcel, allí es motivado para escribir y no le faltan ideas para la creación (como Humbert):

Una vez (en 1853), su padre le escribió (acerca de su *Léxico Provisional de la Crónica Hypatina*): “Sería mejor que escribieras alguna novela... las novelas están aún muy de moda en la buena sociedad.” Muchos años después, Chernyshevski relata a su esposa que en la prisión ha

imaginado algo que ahora quiere poner por escrito, ‘un cuento ingenioso’ en el cual la describirá en forma de dos muchachas: ‘Será un cuento corto, pero muy bueno (repitiendo el ritmo de su padre). ¡Si supieras cuánto me he reído imaginando los diversas travesuras de la más joven, y cómo he llorado de ternura imaginando las patéticas meditaciones de la mayor!’ ‘Por la noche —informaron sus carceleros—, Chernyshevski canta, a veces baila y a veces llora y solloza.’ (1988, pp. 311-312)

Porque otros capítulos de *La dádiva* funcionan además como pastiches —el fragmento de la “biografía” de Chernyshevski anteriormente citada así lo atestigua— y también de escritores donde encontramos la narración al modo de Pushkin y de Gogol. De esta manera, Boyd sostiene que esta novela del *periodo ruso* de Nabokov ya cuenta con muchos de los temas que veremos posteriormente en su ulterior novelística, algunos de ellos por supuesto presentes especialmente en *Lolita*. Porque finalmente *La dádiva* es el

retrato de un artista en su juventud, meticuloso inventario de un ambiente social, viva fantasía de viaje, exploración del destino, tributo apasionado a todo un patrimonio literario, original investigación de la relación entre arte y la vida. (Boyd, 1992, p. 480)

h) Finales trágicos

En gran parte de la obra de Nabokov, y en cuanto a los finales trágicos, debemos decir primero que en la ficción de cualquier tipo, hay un relato porque alguien quiere algo e intenta conseguirlo. Pero

sobre todo porque ese intento está plagado de obstáculos²² aunque también de ayudantes y cada uno de ellos

consiste en una condición necesaria pero insuficiente por sí misma para alcanzar la meta. Se debe a los oponentes uno a uno, pero en este acto de superación no hay garantías de un final feliz: puede surgir un nuevo oponente en cualquier momento. Es la presencia de ayudantes y oponentes lo que hace que una fábula tenga interés y sea reconocible. (Bal, 1990, p. 39)

Pero, por más ayudantes que existan, las búsquedas de los héroes en la narrativa de Nabokov están casi todas condenadas al fracaso. Todo parece como una tragedia que se repite incesantemente en sus novelas: Luzhin en *The Defense* aparentemente se tira por una ventana; Albinus en *Laughter in the Dark* va en picada desde la cumbre (del arte) hacia lo más bajo²³ y muere a manos de su propia amante; el abusador de *The Enchanter* se tira a las ruedas de un vehículo que suena igual a lo que sucede con Charlotte en *Lolita*. Así que casi todos esos personajes mueren como en una tragedia con visos shakespearianos. Lo interesante de esto es que los narradores parecen ser conscientes de esta desgracia que se avecina y que fueran conscientes de que están

²² Como si siempre fuera necesario también un elemento perturbador que desestabilice el orden:

La conspiración, por otro lado, es una absoluta necesidad, porque es ella la que pone en acción el argumento. Sin ella no habría razón para que el héroe actuara, porque la justificación de sus actos es siempre que él reacciona a una agresión previa: un mundo que de otra forma estaría ordenado (un mundo que es presentado como ordenado si no fuera por la conspiración) es alterado por el villano, y el héroe actúa para restaurar la normalidad. (Palmer, 1983, p. 46)

²³ Esta caída, esta oposición entre cultura elitista y caída a lo popular, es señalada como una manifestación más de los opuestos en la obra nabokoviana, una manifestación de esas estructuras dialécticas a las cuales Nabokov era tan afecto (Williams, 1967, p. 258).

avocados a ella como lo expuesto, por ejemplo, por el narrador de *Pnin*:

Some people –and I am one of them– hate happy ends. We feel cheated. Harm is the norm. Doom should not jam. The avalanche stopping in its tracks a few feet above the cowering village behaves not only unnaturally but unethically. Had I been reading about this mild old man, instead of writing about him, I would have preferred him to discover, upon the arrival to Cremona, that his lecture was not this Friday but the next. (Nabokov, 1996b, p. 314)

Y ya que hablamos de tristes finales y de muerte, valga la pena acotar que la presencia del agua está del todo relacionada algunas veces con dicha tragedia. En *Pnin* el agua está asociada explícitamente con la dura emigración (Stuart, 1978, p. 152). Humbert también debe cruzar el Atlántico para llegar a los Estados Unidos, y el agua en su infancia, recordemos, no le trae tampoco muy buenos recuerdos:²⁴ tanto “the old man of the sea and his brother” (V. Nabokov, 2012b, p. 13) le interrumpen en la playa su coito con Annabel, aquella doncella recordada y habitante del parodiado “princedom by the sea” (V. Nabokov, 2012b, p. 9). Aunque realmente el agua en *Lolita* tiene que ver básicamente con la muerte, la interrupción y el doble. Una vez en Ramsdale, recobra de nuevo importancia el Hourglass Lake como metáfora del espejo, centro del bosque encantado tan acorde con las recurrentes alusiones de Humbert a los cuentos de hadas y donde también fantaseará con el asesinato de Charlotte porque simbólicamente el agua está relacionada por igual con lo sexual y con

²⁴ Curiosamente, Humbert nace en 1910, año de una famosa tempestad que cayó sobre París y que inundó la ciudad por días.

la muerte. Agua que también ha servido como fuente mágica de sabiduría, al modo de los cuentos de hadas, y sabiduría es lo que parece necesitar Humbert cuando Charlotte le comunica que Lolita se irá a estudiar a un internado y ya no vivirá más con ellos: “Such, then, was the mess. I remember reaching the parking area and pumping a handful of rust-tasting water, and drinking it as avidly as if it could give me magic wisdom, youth, freedom, a tiny concubine” (V. Nabokov, 2012b, p. 84). Y si bien Nabokov era enemigo de ver simbolismos en la obra literaria (véase sus *Lectures on literature*, 1982) aquí se le tendrá que desobedecer porque la siguiente definición casa perfectamente con lo que acabamos de leer de Humbert:

Los lagos se consideran también como palacios subterráneos, de diamante, de joyas, de cristal, de donde surgen hadas, brujas, ninfas y sirenas, pero que atraen también a los humanos hacia la muerte. Toman entonces la significación temible de paraísos ilusorios. Simbolizan las creaciones de la imaginación exaltada. (Chevallier, 1986, p. 625)

Otra importante connotación del lago en *Lolita* es la del espejismo, “the curious Mirage of the Lake” (p. 56) pero sobre todo metáfora en sí del espejo. Lago-espejo pues presente en la novela para que Humbert en su narcisismo se vea a sí mismo como un ser apuesto – *handsome*, dice de él mismo–, pero también posibilidad para que sea reflejada su imagen monstruosa. Como si fuera uno de esos personajes definidos por Umberto Eco, ese modelo del héroe byroniano como *el bello tenebroso* (1995, p. 40). El hermoso que se refleja en el lago y cuya imagen es devuelta en la forma de monstruo es tomada del mito de

Narciso y mencionada también en *La verdadera vida de Sebastian Knight* cuando este es pintado, a la manera del mito clásico:

Esos ojos, el rostro mismo, están pintados de tal modo que parecen reflejarse como Narciso en el agua clara: hay en la mejilla hundida un leve ondular debido a la presencia de una araña de agua que se ha posado sobre la frente reflejada, arrugada como la de quien mira intensamente. [...] Sebastian se mira, pues, en un estanque. (1999, p. 110)

Es en el lago también donde se habla sobre Quilty —el doble de Humbert— y sobre su comportamiento inmoral. El recuerdo de esta escena da la clave a Humbert para develar la identidad de su enemigo. También Quilty nace en una ciudad que casa perfectamente con lo que hemos venido diciendo, Ocean City. Y la muerte de Quilty es la posibilidad para que Humbert se convierta en un ser enamorado, que halle un conocimiento de sí mismo como sucede igualmente con la muerte de Narciso: “It is only in death that a man sees the true picture of himself” (Stuart, 1978, p. 26). Porque igualmente hay una isotopía recurrente en la obra de Nabokov relacionada con el cambio, sobre todo señalado por la presencia metafórica o no de las mariposas: seres que renacen después de haber sido gusanos, así como la muerte de Narciso lo convierte en flor. Lolita pasará como veremos de nínfula a madre, Humbert de cínico a enamorado atormentado. Y ya para finalizar con esta presencia (a veces trágica del agua), veremos que también en *Desesperación*, Hermann al modo de Humbert y en un paseo al campo, dice: “Algo relampagueó delante de mí: el lago”. En ese

mismo momento, dice también de Felix a quien aborrece (como Humbert aborrece a Quilty):

Con una sonrisa condescendiente, me ofreció su mano, molestándose apenas en incorporarse un poco. La estreché solo porque esto me proporcionaba la curiosa sensación de un Narciso burlándose de Némesis al ayudar a extraer su imagen del arroyo. (1980, pp. 27-28)

Alusión a Narciso y su vinculación con el doble que están también presentes aquí:

Aquel hombre, especialmente cuando dormía, cuando sus rasgos se hallaban inmóviles, reflejaba mi propia faz, mi máscara, la imagen pura y sin tacha de mi cadáver. Empleo este último término porque, simplemente, deseo expresar con la máxima claridad... Expresar, ¿qué? Esto, por ejemplo: que nosotros poseíamos unos rasgos faciales idénticos y que en un estado de perfecto reposo tal semejanza era sorprendentemente evidente. ¿Y qué es la muerte sino un rostro en paz..., su perfección artística? Solo la vida echaba a perder a mi doble. Lo mismo modo que una brisa oscurece el deleite de Narciso; lo mismo que cuando en ausencia del pintor se presenta su alumno y mediante la superflua aplicación de colores no apropiados desfigura el retrato plasamado en el lienzo por su maestro. (1980, p. 29)

3. CONSIDERACIONES NARRATOLÓGICAS EN *LOLITA*

3.1 Metáfora del “nacimiento” de *Lolita* y carácter general de la novela

Si *Lolita* como personaje es un constante dolor de cabeza para Charlotte, pues al parecer lo fue en igual medida para su creador, Vladimir Nabokov. El autor se refiere a la novela en los términos de un “bebé”, convirtiéndose él así entonces en su “madre” ya que en los años de su “concepción”, debe abandonar toda otra actividad, tanto científica como académica porque “she was on her way –a painful birth, a difficult baby” (2012a, p. 39). Igualmente debemos recordar, y ya que hablamos de concepciones, que Humbert, en el mismo inicio de la novela, la nombra (él es su “autor” en la ficción) en términos conceptivos como “fire of my loins” (V. Nabokov, 2012b, p. 9). El tiempo de ese “embarazo”, de su escritura, fue de cinco años para Nabokov (de 1949 a 1954), y de 56 días para Humbert que, por supuesto, es un desajuste propio de la ficción. La dificultad de la “traída” a este mundo de *Lolita* está a la vez teñida de amor ya que, después de su primera publicación, Nabokov señala en el epílogo que su relación con *Lolita* tuvo, para la crítica, la connotación de un *love affair*: “After Olympia Press, in Paris, published the book, an American critic suggested that *Lolita* was the record of my love affair with the romantic novel. The substitution ‘English language’ for ‘romantic novel’ would make this elegant formula more correct” (V. Nabokov, 2012b, p. 316). Nabokov entonces, “madre” atribulada de *Lolita*, señala el verdadero carácter de esta, con la autoridad que toda madre cree tener sobre sus hijos, evidenciándose una vez más esa inclinación

natural en Nabokov al indicar (no sin cierto dejo autoritario) cómo debían ser leídas sus novelas (Green, 1988), con ordenes encontradas especialmente en sus paratextos (Hamrit, 2014).

Pero si *Lolita* es la creación de Humbert, Nabokov es el creador de ambos con la intención de inventar una Norteamérica mistificada en inglés, tarea que siguió a la creación de Rusia y Europa Occidental, en su idioma materno el ruso, como apunta debidamente el autor en el epílogo (V. Nabokov, 2012b p. 312). Ya que Nabokov, a través de Humbert, crea pueblos con el nombre de un diccionario, “N. Petit, Larousse, Ill.” (V. Nabokov, 2012b, p. 248), como solo correspondería a un erudito; u otro muy apropiado en términos persecutorios, “Kawtagain” –caught again– (V. Nabokov, 2012b, p. 248), y que aparece en uno de los registros de los hoteles en los que Humbert pernoctó. La unión entre cine y literatura, en un conjunto mistificado, también ofrece la posibilidad para inventar un país. Humbert mezcla la leyenda amorosa entre Tristán e Isolda, nombrando a la persona que atiende a Lolita en una de sus fiebres, Dr. Ilse Tristramson (V. Nabokov, 2012b, p. 198) mientras que a la vez señala el idilio entre ese par de enamorados con la alusión transcodificada del cine como “Tristram in Movielove” (V. Nabokov, 2012b, p. 254). Uniones reescritas y de sobra practicadas por Humbert el mistificador: recordemos que literariamente toma la comedia *Mr. Pim Passes By* de A.A. Milne y el poema “Pippa Passes By” de Browning para lanzar el comentario, “Mr. Pim watched Pippa” (V. Nabokov, 2012b, p. 207) cuando la infiel Lolita ha salido corriendo después de la última gran pelea entre ambos.

La creación de Lolita se hace a través de la larga declaración de amor hacia ella por parte de Humbert, un amor pasado y perdido. En esa larga analepsis se recupera textualmente tanto su vida como la del propio Humbert. Esa analepsis será de vital importancia ya que, en términos generales, “ofrece a menudo indicaciones sobre los antecedentes, el pasado de los actores a que se refiera, en cuanto el pasado pueda ser de importancia en la interpretación de los acontecimientos” (Bal, 1987, p. 68). En *Lolita* se encuentra, al igual que en otros libros de Nabokov, ese lugar ya común en su novelística, la parodia del género biográfico. *La dádiva*, una de sus primeras novelas, es buen ejemplo de ello ya que con su

característica densidad, deja constancia de todos los aspectos de la vida y la obra de un escritor: la tradición y el talento individual; la infancia que hay debajo de la obra del adulto; el lento crecimiento de la mente y el arte del escritor; la imaginación madura que actúa en su mundo cotidiano; todas las etapas de composición y publicación, desde el vago resplandor que procede a una obra nueva hasta las reseñas de que es objeto el libro terminado, e incluso la severa reseña final que hace el propio autor cuando ya despunta su obra siguiente. (Boyd, 1992, p. 487)

Habíamos dicho que Humbert, para realmente hablar de sí mismo en la construcción de su figura de artista, utiliza la parodia del género autobiográfico. Porque el título puede llevar a engaños, ya que la propia Lolita queda en un segundo lugar. Su construcción como artista la hace a través de la escritura sobre la nínfula, sobre su pérdida, pero en ese texto confesional queda recuperada para la eternidad artística. De hecho, el mismo término *nínfula*, aparentemente designación

inventada por Humbert para aquellas preadolescentes que lo obsesionan, es el que dispara la construcción del relato: “Si, après des considerations formelles, l'on évoque les personnages, une idée vient immédiatement à l'esprit: c'est le concept de ‘nymphette’ —contribution célèbre de Nabokov à la littérature de notre époque” (Bastide, 1996, p. 242). Humbert se sitúa de ese modo entonces en el panteón de artistas que hacen de la recuperación del amor perdido y de su pasado la principal construcción literaria: “*Lolita* is not merely about sexual perversion but rather about love and the search for ineffable beauty, and as such, like Wordsworth's *Prelude* and Proust's *Remembrance of Things Past*, it is ultimately ‘about’ its own creation” (Appel Jr., 1967, p. 209). Humbert igualmente, al recurrir al pasado, nos ofrece un relato que, gracias al poder del arte, aspira a ser eterno.

Para lograr el carácter artístico de su relato, Humbert recurre a unas innegables influencias, a la parodia de diversos autores, a una debida reescritura en la forma de pastiche. De suerte que *Lolita* resulta ser “una novela polifónica, escrita con extraordinaria maestría donde Nabokov nos muestra combinación de estructuras, imágenes, ideas y personajes” (Navarro, 2014, p. 11). La polifonía de *Lolita* también se logra a través de la fragmentación que se puede ejemplificar con un prologo en la forma de prólogo ficticio, con el texto “central” que acoge al relato incluyendo a su vez el pastiche del diario reescrito de nuevo por Humbert, además de cartas “recordadas”, es decir, de nuevo reescritas para su confesión. *Lolita* se convierte particularmente con esto último también “au vingtième siècle, l'équivalent du roman par lettres” (Bastide, 1996, p. 240). Hay además un memo donde ha registrado sus estadias en diversos hoteles para dar con el paradero de

su enemigo Quilty, junto con la parodia del poema “Ash Wednesday” de T. S. Eliot y que le hace recitar a Quilty, y finalmente la presentación de Nabokov mismo (como buen titiritero) en la forma de un epílogo en el que nos ofrece unas cuantas observaciones sobre la construcción de *Lolita*. Con ello nos hace conscientes de que acabamos de leer una novela, aunque ello también ha estado enfatizado debidamente por el propio Humbert durante todo el relato (Bouchet, 2010, párr. 4). Esto lo ha hecho a través diversos recursos metaficcionales. Y ellos, bien vale la pena señalarlo, son frecuentes en la obra de Nabokov. En *Desesperación* (2004) el narrador no ve mejor forma de empezar su relato diciendo que

Si no estuviese absolutamente convencido de poseer un gran talento literario y una maravillosa capacidad para expresar ideas de manera insuperablemente viva y encantadora... Así, más o menos, había pensado comenzar mi relato. Es más, pensaba llamar la atención del lector acerca de que, en caso de haber carecido de ese talento, de esa capacidad, etcétera, no solamente me habría abstenido de describir ciertos acontecimientos recientes, sino que ni siquiera hubiese habido nada que describir, ya que, amable lector, no habría ocurrido absolutamente nada. Ridículo, quizá, pero al menos claro. Sólo el don de penetrar en los mecanismos de la vida, sólo una innata predisposición al ejercicio constante de la facultad creadora habrían podido permitirme... Al llegar aquí hubiese comparado a quien quebranta la ley, a quien organiza ese grandísimo alboroto por un poquito de sangre derramada, con el poeta o el actor. Pero, como solía decir mi pobre amigo zurdo: la especulación filosófica es un invento de los ricos. Abajo con ella. (2004, p. 13)

Esos recursos metaficcionales junto con la fragmentación (inclusión del diario, cartas, poemas) también dan cuenta de una cierta incertidumbre textual que se respira en los textos de Nabokov y que es tan propia de la narrativa posmoderna. *Lolita* sería posiblemente un buen ejemplo de ese tipo de narrativa donde “no existe un centro narrativo sino infinitas digresiones sobre diferentes temas, lo que lleva hacia la multiplicidad de posibles significados” del texto (Santanas, 2005, p. 34). Esa fragmentación del relato se puede dar también a través de pausas, algunas descriptivas, “reflexivas, extradiegéticas y del orden del comentario y la reflexión, más que la narración” (Genette, 1998, p. 27). Humbert, además, es un experto en ese tipo de pausas lanzando largas digresiones en torno a la naturaleza de las ninfalas, describiendo con sorna la casa de Lolita o la cursilería de Charlotte, recalándonos su propia ingeniosidad, etcétera.

Dichas pausas pueden incluso consistir solo de pequeños capítulos, poseyendo algunas veces un carácter diferenciador entre sí, en la forma de inventarios de objetos, el pastiche de un diario, la bitácora de un viaje, etc. Esa fragmentación se puede entender con el hecho de que Nabokov procedía de una manera harto “desordenada” en la construcción de sus novelas. *La muerte de Quilty*, por ejemplo, estuvo clara y escrita desde un inicio. Así que poco a poco, fue articulando la trama alrededor de este asesinato como si de una novela detectivesca se tratara. Y *Lolita*, como veremos más adelante, no es ajena a lo detectivesco ya que es sabido que en dicho género se inicia con un crimen, terminando con la resolución del misterio, y “es necesario escribir una historia a contracorriente, partir del final para encontrar los episodios intermedios” (Narcejac, 1986, p. 19). Eso de empezar

por el final, también era recurrente en Poe²⁵ –inventor por demás del relato policiaco– (Narcejac, 1986, p. 19), autor recurrente en la infancia de Nabokov, y posteriormente parodiado por Humbert. Nabokov, pues, parece que hizo lo mismo para la escritura de la novela iniciando con la escritura de la muerte de Quilty que realmente está al final del relato.²⁶ Finalmente, la fragmentación de la novela también está íntimamente ligada con su escritura ya que, es de sobra conocido, Nabokov escribía y reescribía a lápiz en fichas, llenándolas en “desorden” hasta que la novela se fuera completando:

I do not go dutifully from one page to the next, in consecutive order; no, I pick out a bit here and a bit there, till I have filled all the gaps on paper. This is why I like writing my stories and novels on index cards, numbering them later when the whole set is complete. *Every card is rewritten many times* [énfasis agregado]. (Nabokov, 1990, p. 27).



²⁵ El conocido poeta americano solía afirmar que “mi poema había encontrado su principio por el fin, como deberían empezar todas las obras de arte” (cit. por Narcejac, 1986, p. 19).

²⁶ Kubrick, por el contrario, en su adaptación, optará por dicho asesinato al inicio para así generar otro tipo de suspenso y de tensión.

[Fotos tomadas en el Museo Nabokov de San Petersburgo y que dan cuenta de sus gastados lápices, sus lentes y un ejemplo de las fichas en las cuales escribía el autor]

3.2 Orden

Ya antes habíamos dicho como había un desajuste entre el tiempo que duró la escritura de *Lolita* por parte de Nabokov, y el tiempo que se señala por parte de Humbert. Ahora veamos cómo se presenta el orden de los tiempos dentro del relato.

a) Tiempo de la diégesis y elipsis

“*Lolita’s duration*”, según Appel Jr. (1974, p. 62), va de 1947, más concretamente desde el “fatal summer”, como lo denomina John Ray Jr., hasta el 16 de noviembre de 1952 cuando Humbert muere. El prólogo tiene fecha del 5 de agosto de 1955 momento para el cual ya *Lolita* también está muerta, condición para la publicación del texto según los deseos de Humbert. La primera gran analepsis empieza con el nacimiento de Humbert en el segundo capítulo (I parte) y así, Humbert se convierte en uno de los principales actantes sino, tal vez, el principal porque fragmentario y comparativamente poco lo que alcanzamos a saber de ella.

La narración procede por fases temporales, o por lo menos así las llama Humbert, viendo su primer amor como “my Annabel phase” (V. Nabokov, 2012b, p. 14), lo que hace a este relato una suerte de conjunto de peldaños que se van escalando (o descendiendo), desde

incluso el nacimiento del narrador hasta poco antes de su muerte. Los capítulos dos al ocho (I parte), por su parte, tienen que ver con la fase francesa de Humbert: observa ninfulas, se casa con Valeria para “curarse” de su ninfolepsia, escribe ensayos y pastiches literarios, hasta que se da uno de esos típicos cambios bruscos en la narrativa de Nabokov: Valeria quiere el divorcio (tiene un amante) a la vez que Humbert quiere viajar a los Estados Unidos, necesita nuevos aires como buen romántico, y sale de Francia cuando “the gloom of yet another World War had settled upon the globe” (V. Nabokov, 2012b, p. 32). En los Estados Unidos se dedica a escribir un manual de literatura francesa, debe ser internado en hospitales psiquiátricos, participa en experimentos en el Ártico y por fin, recalca en Ramsdale donde residen Charlotte y la famosa ninfula. Es 1947, ello informado explícitamente por Humbert en la primera entrada de su diario, año básico para el encuentro con Lolita, por su matrimonio con Charlotte, la muerte de esta y luego, es el mismo año en que Humbert y Lolita empiezan su primer viaje por los Estados Unidos, “roughly, during that mad year (August 1947 to August 1948), our route began with a series of wiggles and whorls” (Nabokov, 2012b, p. 153). Finalizado ese primer viaje, se da algo usual en la narración y es que luego sigue un periodo de gregarismo, esta vez en la *académica ciudad de Beardsley*.

Pasado este periodo, Humbert y Lolita emprenden un segundo viaje, y en este, el padrastro pierde a Lolita el 4 de julio de 1949, exactamente en la ciudad de Elphinstone. Es decir, el periodo de Humbert con Lolita va desde sus doce años hasta los 14. Desde el invierno de 1949, y durante dos años más, se nos informa que Lolita ha trabajado en restaurantes. Paralelamente, desde el verano de 1950 al de 1952,

Humbert vaga con Rita, aunque a la vez buscando a su gran amor. A finales de septiembre de 1952, recibe una carta en la cual Lolita le pide ayuda económica. Así que han pasado cinco años desde que Humbert ha llegado a Ramsdale hasta el encuentro con Lolita, desde el verano de 1947 hasta septiembre de 1952. Ese mismo mes mata a Quilty, es encarcelado y se demora los mencionados cincuenta y seis días para redactar su texto, muriendo el 16 de noviembre de 1952. Aparentemente la edición del texto va desde esta fecha hasta el 5 de agosto de 1955 que es cuando John Ray, Jr. da fe de haber escrito el prólogo de la novela. Como podemos ver, la historia es contada en relación más con la vida de Humbert, una vida completa, a la usanza del siglo XIX:

Una vez hecho el estudio sobre la cantidad de tiempo que cubren diversos acontecimientos o series de acontecimientos, episodios, se hace posible usar estos datos para determinar el ritmo global. Tomemos como ejemplo la historia de toda una vida del tipo frecuente en el siglo XIX. La fábula contiene el nacimiento del héroe, su infancia, adolescencia, servicio militar, primer amor, el periodo de ambición social y su muerte. (Bal, 1987, pp. 77-78)

En *Lolita*, existen diversas velocidades en el relato, por supuesto. Con solo unas pocas líneas se nos ofrece aceleradamente la identidad de Quilty, y su posterior asesinato, con el ritmo propio del clímax mientras anteriormente páginas y más páginas habían ocultado su identidad. Ello tendrá que ver con la elipsis que es la “omisión de un elemento que pertenece a una serie” y que “consigue [un] poder expresivo” (Bal, 1987, p. 48-49). Porque llama especialmente la

atención la muerte de la madre de Humbert, al ser despachada por él con solo dos palabras –“(picnic, lightning)” (V. Nabokov, 2012b, p. 10)–, hecho que resulta curioso proviniendo de un hombre tan rico en palabras. Esa parquedad, además, es una demostración de sorna y humor negro ya que contrasta en una novela tan ampliamente descriptiva. Ejemplos como ese se contraponen a su vez a capítulos enteros dedicados a hablar de sitios turísticos y geográficos sin más, de pistas eruditas e inserción de pastiches. Las elipsis pues son significativas, incluso desde el nulo interés que se muestra por hablar de algo, porque hasta la omisión de hablar de un personaje puede ser determinante en el relato y a su vez, la importancia de este se puede determinar contando el número de páginas asignado a él (Bal, 1987).

b) Inicio *in medias res* y analepsis

Para Gerard Genette “el relato folklórico tiene por costumbre ajustarse, al menos en sus grandes articulaciones, al orden cronológico, pero nuestra tradición literaria (occidental) se inaugura, al contrario, con un efecto de anacronía marcado” (1989a, p. 92). Anacronía que, entre otras, “es uno de los recursos tradicionales de la narración literaria” (1989a, p. 92). Dicha anacronía ha terminado por ser una de las formas más utilizadas al momento de iniciar el relato, construcción convencional que zambulle, sin duda, al lector en mitad de la historia: “Desde ese punto se le retrotrae entonces al pasado, y desde entonces la historia sigue más o menos cronológicamente hasta el final” (Bal, 1987, p. 61). Y *Lolita* es buen ejemplo precisamente de este tipo de inicio *in medias res*. Un comienzo que incluye precisamente ese nombre propio –Lolita–, primera y última palabra del relato, *leitmotiv* de

principio a fin en la novela. A partir de allí, el relato gira tanto en torno a la mitificada adolescente norteamericana, como alrededor de Humbert, escritor enamorado de su doncella. Veamos:

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.

She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita. (V. Nabokov, 2012b, p. 9)

Inicio del relato que refuerza lo que ya hemos avistado en ese lacónico paratexto: *Lolita*. Humbert juega con este nombre inventando variantes desde el primer momento, juego lingüístico que se convertirá también en *leitmotiv*. Y por cierto, el inicio del relato resulta harto sonoro aunque mucho más el nombre, siendo esta una de las consideraciones para haber sido escogido por Nabokov ya que poseía “the welcome murmur of its source name, the fountain name: those roses and tears in ‘Dolores’” (V. Nabokov, 1990, p. 21). Sonoridad paradójica, por demás, ya que se ha reconocido la poca afinidad que tenía Nabokov por la música (Bouchet, 2013; Raguët-Bouvard, 1996, p. 25).

Aunque tal vez sea necesario observar particularmente de nuevo ese inicio: “Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.” (V. Nabokov, 2012b, p. 9).

Y como ya hemos apuntado, ese nombramiento no se detendrá durante todo el texto, señalando a la vez pares que aluden a la parodia y al pastiche del doble que luego hallaremos en la historia: los pares *light-fire* y *life-loins* semánticamente resuenan en igualdad de condiciones, yendo de lo más abstracto –*light, life*– a lo más concreto –*life, loins*–; de lo más sublimado –*life*– a lo más carnal *loins*, palabras todas que, además, inician con la misma consonante *L* del nombre propio *Lolita*. Finalmente, y con respecto de nuevo a ese inicio, hallamos el otro par de elementos *my sin, my soul* que incluye tanto lo sublime *soul* como lo pernicioso *sin*, ambas palabras empezando por la consonante repetida “s”, repetición que igualmente anunciará otras múltiples repeticiones, dobles y duplicaciones que hallaremos en el relato.

Ese inicio apunta además a Lolita como la mujer amada, para luego explicar que ella es realmente la reencarnación y reminiscencia de Annabel Leigh, el primer amor de Humbert, perdido en su adolescencia.²⁷ Fallecida a temprana edad, su muerte se configura así como el obstáculo, el topos romántico para impedir la consumación del amor juvenil. Ello, sin embargo, en el siglo XX pareciera tener los visos de una parodia del mejor romanticismo decimonónico. A modo de analepsis entonces, se explica que la obsesión por las nínfulas, escondida tras la fachada de respetabilidad del Profesor Humbert, tiene su origen en ese primer y mitificado amor: Annabel. Y si esta siempre será la figura idealizada, Lolita lo será intermitentemente,

²⁷ Humbert anhelaba a otra Annabel hasta que encontró en Lolita a ese amor resucitado (y Lolita como una reescritura de Annabel). ¿No pasaría lo mismo en *Luna Caliente* (Giardinelli, 1996) donde Ramiro por más que mata a Araceli, esa lolita de turno, siempre aparecerá de nuevo como una terrible reencarnación?

aunque definitivamente lo será al final de la historia. En esa idealización, la flor es utilizada constantemente para representarla. Humbert hace entonces parodia del lugar común, y que viene del siglo XIX, de la mujer como flor, plasmada en pintura y literatura por igual (Dijkstra, 1994); como la “Mujer flor” de Émile Zola en *La caída del abate Mouret* siendo tal vez un buen ejemplo de ello. La pintura también, como veremos más adelante, será utilizada hipotextualmente como cuando Humbert dice de Lolita que “and so charmingly did she put her narrow Florentine hands together” (V. Nabokov, 2012b, p. 201).

Después de que Humbert pierda a Annabel, y por fin halle a Lolita, de paso las inmortalizará a ambas con su relato, equilibrando incluso también sus pérdidas a través del arte porque “the artistic rendition of our recollections can replace –at least to a certain extent– the people and things we have lost” (Green, 1988, p. 52). Aunque no es solamente recuperar lo perdido a través de la creación, es trascender también el tiempo mismo como se constata en las obsesiones artísticas de Fyodor en *La dádiva* (Jong, 1996, p. 280), ese otro reescritor de pastiches de la novelística nabokoviana.

Lo interesante también es que solo en el inicio de *Lolita* ya tenemos la pérdida para Humbert de sus dos grandes amores, aunque este, como se podría suponer, no habla en extenso de ellos, sino realmente de él mismo: niño mimado y habitante de la Riviera francesa, inmerso en una felicidad absoluta, felicidad que se ve truncada por la desaparición de Annabel ya aludida. Así que ese comienzo *in medias res* resulta en una suerte de parodia del género realista decimonónico ya que este es

seguido de un regreso hacia atrás explicativo [que] se convertiría en uno de los *topoi* formales del género épico, y también [...] el estilo de la narración novelesca se ha mantenido en ese punto fiel al de su lejano antepasado y ello incluso en pleno siglo XIX ‘realista’: para convencerse de ello basta con pensar en ciertas aperturas balzacianas como las de *César Birotteau* o la de *La duquesa de Langeais*. (Genette, 1989a, p. 92)

Con dicha larga analepsis intentando dilucidar ese momento traumático, a la vez Nabokov ironiza con las terapias *psi* que plantearían que ciertas experiencias traumáticas se podrían curar reviviéndolas una y otra vez en el presente. Porque no fue en la búsqueda de lugares descampados al lado de carreteras, o en la playa de nuevo, para hacer el amor con Lolita, como Humbert se “curó” de su ninfolepsia,

my real liberation had occurred much earlier: at the moment in point of fact, when Annabel Haze, alias Dolores Lee, alias Loleeta, had appeared to me, golden and brown, kneeling, looking up, on that shoddy veranda, in a kind of fictitious, dishonest, but eminently satisfactory seaside arrangement (although there was nothing but a second-rate lake in the neighborhood). (V. Nabokov, 2012b, pp. 166-167)

Este narrador no confiable, sin embargo, se contradice una vez más (esa es su naturaleza) ya que muchas páginas más adelante afirma lo contrario, es decir, su ausencia de recuperación: “I would be a knave to say, and the reader a fool to believe, that the shock of losing Lolita

cured me of pederosis. My accursed nature could not change, no matter how my love for her did” (V. Nabokov, 2012b, pp. 256-257). Con lo anterior, Humbert a la vez pareciera ejercer —a través de la práctica sicoanalítica de reconstrucción de un pasado— aquello que él mismo desprecia y descalifica. Porque también llama la atención que Humbert, debido a sus constantes crisis mentales, recurra precisamente al sicoanálisis pero siempre con burla: “I was always a good little follower of the Viennese medicine man” (V. Nabokov, 2012b, p. 274). Ello suena a sarcasmo ya que Nabokov, como autor, se mofa también del sicoanálisis y del freudismo en particular en diversas entrevistas: “Freudians, keep out, please” (1990, p. 123). Así se entiende la paradoja cuando Jeffrey Berman afirma que “[i]t is as if Freud is the central figure in Nabokov’s life, always shadowing the novelist” (cit. en Green, 1988, p. 78). Aunque no es solamente la institución sicoanalítica digna de las ácidas críticas de Humbert, es todo aquello que pretenda la vigilancia y el control.²⁸ Humbert, por ejemplo, le señala a Lolita la inconveniencia de que lo denuncie ya que, de lo contrario, sería internada en un establecimiento casi militar con la intención de corregirla, donde todos los placeres consumistas que con él disfruta se podrían desvanecer:

I don't know if you have ever heard of the laws relating to dependent, neglected, incorrigible and delinquent children. While I stand gripping the bars, you, happy neglected child, will be given a choice of various dwelling places, all more or less the same, the correctional school, the

²⁸ Existe toda una isotopía de la vigilancia y el control en *Lolita*. Desde muy temprano Humbert nos informa que Annabel igualmente los experimentaba: “I have reserved for the conclusion of my ‘Annabel’ phase the account of our unsuccessful first tryst. One night, she managed to deceive the vicious vigilance of her family” (V. Nabokov, 2012b, p. 14).

reformatory, the juvenile detention home, or one of those admirable girls' protectories where you knit things, and sing hymns, and have rancid pancakes on Sundays. You will go there, Lolita –*my* Lolita, *this* Lolita will leave her Catullus and go there, as the wayward girl you are. In plainer words, if we two are found out, *you will be analyzed and institutionalized* [énfasis agregado], my pet, *c'est tout*. You will dwell, my Lolita will dwell (come here, my brown flower) with thirty-nine other dopes in a dirty dormitory (no, allow me, please) under the supervision of hideous matrons. This is the situation, this is the choice. Don't you think that under the circumstances Dolores Haze had better stick to her old man? (V. Nabokov, 2012b, pp. 150-151)

De tal manera, y para concluir con relación al inicio de *Lolita*, es como si Humbert se hubiese quedado estancado en una eterna infancia, recordando obsesivamente primero a Annabel, y luego a Lolita. Siempre intentado traerlas a un inmutable presente al recrearlas constantemente. Y bien conocida es esa relación –que Humbert podría perfectamente ejemplificar– entre niñez, locura y héroe romántico:

algo va a fraguarse en el siglo XIX que colocará en el mismo plano al demente, al artista, al rebelde, al niño y al salvaje, todos ellos refractarios al orden civilizado, todos orientados hacia un origen perdido bajo los cúmulos de convenciones y coacciones del sistema.

[...]

El niño es el colonizado de la familia como el primitivo es el niño de la humanidad, el demente es el paria de la razón y el poeta el salvaje de las sociedades desarrolladas, todos portadores de una llama que perturba el orden establecido. (Bruckner, 1998, p. 88)

Humbert como “artista-niño”, se comporta así frente a Charlotte como si esta fuera la “madre” odiada en secreto –por miedo a expresar sus sentimientos reales. Ello se ejemplifica cuando no soporta su conversación, y allí utiliza un eco literario de su muy admirado Baudelaire para expresar su malestar: “But I was wary of Haze. So I just grunted and stretched my limbs nonconcomitantly (*le mot juste*) and presently went up to my room” (V. Nabokov, 2012b, p. 46). Ahí demuestra una vez más, el “niño” que lleva dentro de sí y que ha aprendido a controlar como en esta caso cuando se entera de la infidelidad de Valeria:

Now, these are ugly words for a husband to hear. They dazed me, I confess. To beat her up in the street, there and then, as an honest vulgarian might have done, was not feasible. Years of secret sufferings had taught me superhuman self-control. (V. Nabokov, 2012b, p. 27)²⁹

c) Prolepsis

Teóricamente, debemos decir que las prolepsis son ciertas anticipaciones en el relato y se reducen en su mayoría

a una simple alusión (a menudo encubierta) al desenlace de la fábula –

²⁹ El autocontrol, todo muy teñido de fuerzas que hay que saber reprimir, en este caso las fuerzas de la bestia, se manifiestan aquí específicamente cuando Humbert ha estado a punto de ser sorprendido de abusar de la nínfula en las márgenes de las autopistas norteamericanas: “With the quiet murmured order one gives a sweat-stained distracted cringing trained animal even in the worst of plights (what mad hope or hate makes the young beast's flanks pulsate, what black stars pierce the heart of the tamer!), I made Lo get up, and we decorously walked, and then indecorously scuttled down to the car” (V. Nabokov, 2012b, p. 169).

un desenlace que se debe conocer, para reconocer (retrospectivamente) las anticipaciones como tales. Pueden servir para generar tensión o para expresar una concepción fatalista de la vida. (Bal, 1987, p. 71)

Las prolepsis también pueden tomar la forma de resumen – generalmente situado al comienzo– y que luego el relato reescribirá extensamente durante el resto de la historia ofreciendo

la explicación del desenlace que se presentó al principio. Este tipo de anticipación puede sugerir un sentimiento de fatalismo o predestinación: no se puede hacer nada, sólo contemplar el proceso hacia el resultado final, con la esperanza de que la próxima vez podamos reconocer los augurios. (Bal, 1990, p. 71)

Solo al iniciar la lectura del primer capítulo (y por descontado el prólogo ficticio de John Ray Jr.), se nos ofrece cierta información que nos deja en estado de suspenso: las variadas formas que Humbert tiene para llamar a Lolita, su conexión con su predecesora Annabel Leigh, y luego la naturaleza “murderer” (V. Nabokov, 2012b, p. 9) que Humbert mismo se aplica, invitaciones todas más que suficientes para continuar leyendo. Prolepsis importantes en el relato porque se genera una tensión durante toda la novela, a la espera en algún momento, sobre todo, de dicho asesinato: ¿será la infiel Valeria, tal vez la impertinente Charlotte, Lolita misma o será de pronto uno de los, al parecer, tantos amantes de la nínfula? En otras palabras, ese primer capítulo es el resumen, una reescritura condensada al modo genettiano en el que se comprimen los elementos que serán desarrollados paulatinamente. Porque dos impulsos atraviesan el prólogo y ese

primer capítulo: uno el de contar las peripecias, avatares y desgracias de un artista (enfermo), el otro el de hablar de la fuente del amor y la desgracia generados por Lolita. Mucho está dicho allí a pesar de su corta extensión: se nos hablará de sucesos sórdidos, de un criminal y por ende de un crimen. Ese pequeño primer capítulo dará algunas pistas: la novela tocará alguno de los temas siempre recurrentes en la literatura como es el amor y un asesinato conexo. Y la clave estará también en que la novela procederá de principio a fin, dando pistas falsas, desde las más eruditas hasta las más banales. De tal manera que podríamos afirmar, a modo de ejemplo, que *Lolita* procede como *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez ya que sabemos desde el inicio que habrá un asesinato, el reto será entonces para el narrador intentar mantener el interés en la lectura. O al modo del cine de Hitchcock –y dicen que de ahí su éxito– que consiste en mostrar un asesinato al inicio, e incluso señalarlos veladamente al asesino, para luego jugar con los espectadores aplazando el momento en el cual el asesino va a ser apresado. No en vano tanto este director como Nabokov han sido constantemente relacionados:

Apart from their ‘humour noir’ Nabokov and Hitchcock shared other key characteristics –a penchant for puzzles and game-playing, a fascination with ways of seeing and voyerism, with complex patternings of themes and imagery, doubles and doubling, and a sophisticated manipulation of narrative conventions. (Wyllie, 2005, p. 218)

Para complementar, no es solamente la posibilidad de que Valeria, Charlotte o Lolita sean asesinadas. La tensión y cierto clima de novela

negra que rodean también a la novela, estarán dados por ciertos elementos alusivos a crímenes cometidos por esposos o amantes despechados, por criminales que pueblan las autopistas que Lolita y Humbert recorren. Como veremos más adelante, tanto las películas aludidas en el relato –*Possessed* es una de ellas–, como la situación de Humbert, comparten una cierta atmósfera de género negro, ya que los personajes de este se encuentran algunas veces “*Caught, sometimes Possessed, often Spellbound*” (Sanders, 2006, p. 101). E igualmente también porque

Most distinctive is Humbert Humbert's assumption of the role of *noir* hero, the figure faced with a dilemma [...]. Humbert Humbert plays out this role most explicitly in his revenge scenario, which is introduced by the allusions to gangsters and molls in his ‘Carmen’ song [...], and concluded at the end of the novel when he runs his Melmoth into a ditch [...]. (Wyllie, 2005, p. 225)

Sabemos igualmente desde un inicio que todo irá mal en esta novela, al menos para Humbert, él mismo lo confirma desesperadamente recurriendo a un intertexto de *La trágica historia del doctor Fausto* cuando escribe “*O lente currite noctis equi! O softly run, nightmares!*” (V. Nabokov, 2012b, p. 219). Ya que *Poor* Humbert –como le gusta llamarse a sí mismo– está, al parecer, destinado a la tragedia, y nos lo señala indirectamente además cuando da cuenta de los textos que su padre le leía de niño: *Los Miserables* es uno de ellos, por ejemplo.

Lolita, además, bien pareciera tener la estructura de la tragedia, donde durante el relato tenemos toda una sucesión de cadáveres con un

clímax al final: muerte repentina primero de la madre de Humbert, luego del padre (lo que convierte a Humbert en un huérfano, tan huérfano como Lolita y como aquellos que acostumbraba visitar en los orfanatos en París), muerte de Valeria en un parto (así como sucederá con la señora Lolita Schiller), muerte de Charlotte, muerte de Quilty, muerte de Humbert mismo finalmente como si todo fuera un círculo. No es la única figura geométrica recurrente tampoco en esta historia, ya que el trágico triángulo amoroso estará también presente aquí y en otras obras nabokovianas: Humbert no logra el amor de Lolita, Lolita no logra el amor de Quilty y Charlotte a su vez no logra el amor de Humbert y así sucesivamente... Ese trágico triángulo ya había estado presente intratextualmente en *Despair* y en *Laughter in the Dark*: Albinus está enamorado de Margot quien a su vez está enamorada de Axel Rex...

Ya que mencionamos a *Laughter in the Dark* y su triángulo amoroso, deberíamos decir que hay otro elemento en común entre ambas novelas y son precisamente las prolepsis, o anticipaciones sintéticas a modo de resumen que se convirtieron en una de las marcas literarias de Nabokov. Veamos este inicio tomado precisamente de esta:

Once upon a time there lived in Berlin, Germany, a man called Albinus. He was rich, respectable, happy; one day he abandoned his wife for the sake of a youthful mistress; he loved; was not loved; and his life ended in disaster.

This is the whole story and we might have left it at that had there not been profit and pleasure in the telling; and although there is plenty of space on a gravestone to contain, bound in moss, the abridged version

of a man's life, detail is always welcome. (1989, p. 7)

Inicio como este, por supuesto riesgoso, y que pone a prueba, sin duda, la maestría del narrador para mantenernos en vilo, en lectura constante, pero desafío superado magistralmente por Nabokov, como señala Aparicio Maydeu (2009). Porque sus narradores saben de lo que son capaces, confían plenamente en sus habilidades. Y muchas veces ni siquiera tenemos una prolepsis del relato, aunque sí invitaciones a que creamos en su genialidad, como si fuera inevitable dejarnos llevar por sus capacidades narrativas. Por ejemplo, sin más, así nos recibe el narrador de *Desesperación*:

Si yo no estuviese perfectamente seguro de mi capacidad de escribir y de mi maravillosa habilidad para expresar las ideas con la máxima gracia y viveza...Así, poco más o menos, había pensado comenzar mi relato. Más adelante, hubiera debido llamar la atención del lector sobre el hecho de que carecer yo de esa capacidad, de esa facultad, etcétera, no solamente me habría abstenido de describir determinados acontecimientos recientes, sino que no habría tenido nada que describir, ya que, lector gentil, nada en absoluto habría sucedido. (1980, p. 15)

Guiño y reflexión metaficcional que nos indican, una vez más, que lo que existe literariamente es porque se narra, porque el placer está en contar la historia, no lo que pasa en ella; Nabokov parece demostrar con creces que radica solo en eso.

d) Finales abiertos y paralipsis

El suspenso en *Lolita* del que hemos hablado está dado además por sus finales abiertos –algunas veces enigmáticos, suerte de paralipsis que sin duda generan un enorme interés en la lectura. Como por supuesto era común en las publicaciones seriadas, utilizando estos finales para mantener en vilo al lector y conseguir que se consumiera el próximo número. Como ese final del capítulo 22 (I Parte) cuando Humbert intenta comunicarle a Charlotte, a su enfurecida esposa, que “There's this man saying you've been killed, Charlotte. But there was no Charlotte in the living room” (V. Nabokov, 2012b, p. 97), así finaliza un desconcertado Humbert. Elemento que genera misterio y aliciente para continuar leyendo: ¿Dónde se encuentra Charlotte? ¿Está muerta realmente? Hay que recordar que Charlotte había salido ya a llevar unas cartas, pero eso solo lo sabremos luego, ya que esa información el narrador se la ha obviado al lector para posteriormente ir la dosificando. La escritura de las cartas, el porqué de la salida de Charlotte para enviarlas por correo, de la presencia e identidad de Quilty solo se devela posteriormente, en últimas, toda aquella información que el narrador decide ocultar en algún momento dado, son todas paralipsis, según la terminología genettiana (1989a, p. 250). Porque además Humbert como todo buen autobiógrafo, no suelta toda la información sino que lo va haciendo poco a poco: “Al iniciar la historia, el narrador detenta un conocimiento absoluto de los asuntos, pero los revela gradualmente y no de una sola vez” (Glowinski cit. en Reis & Lopes, 1996, p. 159).

3.3 Actantes

En términos generales, lo que caracteriza a los actantes es su *deseo*, para que así pueda haber una transición entre los elementos de la diégesis. La trama de todo relato se articula en torno a lo que desean los personajes, ese es su motor, su intención teleológica:

los actores tienen una intención: aspiran a un objetivo. Esa intención es el logro de algo agradable o favorable, o la huida de algo desagradable o desfavorable. Los verbos *desear* y *tener* indican esta relación teleológica y por ello se usan como abstracciones de las conexiones intencionales entre elementos. (Bal, 1987, p. 34)

así que lo que leemos se debe a que hay actores que quieren lograr cosas, “el sujeto quiere algo, y lo logra o no. Normalmente el proceso no es tan sencillo. El objetivo es difícil de conseguir. El sujeto se encuentra con resistencias y recibe ayuda por el camino” (Bal, 1987, p. 37). Algunos actores tienden a ser héroes porque, como sujetos buscan un objeto y este objeto tendrá que ver con salvar a alguien, brindar felicidad, amar o ambicionar un objeto (Palmer, 1983, p. 192). Humbert, como todo actante, deberá enfrentar diversos obstáculos, (Raguet-Bouvard, 1996, p. 123), luchando, sobre todo, contra aquellos oponentes que se interponen a su objeto de deseo, Lolita. Ellos serán reales (Charlotte, Quilty) o imaginarios y que se reduce a cualquier hombre que se pueda acercar a Lolita. Ese desprecio por sus rivales se manifiesta en los calificativos: a Quilty lo trata despectivamente de “filthy fiend” (V. Nabokov, 2012b, p. 137), un demonio que frecuenta zonas dando luces sobre la hipertextualidad mitológica de la novela: “I

had abandoned the search: the fiend was either in Tartary or burning away in my cerebellum (the flames fanned by my fancy and grief) but certainly not having Dolores Haze play champion tennis on the Pacific Coast” (V. Nabokov, 2012b, p. 259). Quilty, en ese sentido, se convierte así en el antisujeto ya que

Una fábula puede tener distintos sujetos en oposición: un sujeto y un antisujeto. Un antisujeto no es un oponente. Un oponente se enfrenta al sujeto en ciertos momentos durante la búsqueda de su meta. Es esta oposición eventual la que determina su situación estructural. Un antisujeto busca su propio objeto, y esa búsqueda se encuentra en ciertas ocasiones en contradicción con la del primer sujeto. (Bal, 1990, p. 40)

Si bien Quilty aparece y desaparece, estará siempre presente de una manera u otra durante la historia. De ese modo, Quilty ofrece el componente de misterio, como buen creador de historias a través de la dramaturgia; además, cambiando de máscaras y de automóviles, pareciendo un ser y muchos a la vez (todo ello ayudado, además, por la paranoia de Humbert).

Habíamos dicho también que, grosso modo, el objeto principal de Humbert son las nínfulas, siendo Lolita la principal. Para intentar alcanzar ese objeto, Humbert debe soportar el matrimonio con la madre, utilizar pastillas, a modo de ayudante, para dormir a Lolita en el hotel The Enchanted Hunters. Una vez conseguido el objeto, intenta conservarla ingresando a hoteles de las autopistas de los Estados Unidos hasta perderla con Quilty. Para ese entonces, Lolita se

convierte también en el objeto del dramaturgo. Y cuando los sujetos van cambiando de objeto, como en el caso de Quilty, se configura un cierto misterio en torno a estos ya que

Cuando un actor *es* lo que parece, será verdad. Cuando no se construye una apariencia, o en otras palabras, esconde quién es, su identidad será secreta. Cuando *ni es ni se construye una apariencia*, no puede existir como actor; cuando *parece* lo que *no es*, su identidad será una mentira. (Bal, 1990, p. 43)

Lo que Lolita desea también va cambiando, ya que primero desea ser estrella de cine pero luego lo único que desea es una infancia normal, con un hogar normal como el de sus amigas. Humbert siempre se opone a ello y con algo de humor negro nos informa, como cualquier padrastro preocupado: “Absolutely forbidden were dates, single or double or triple –the next step being of course mass orgy” (V. Nabokov, 2012b, p. 185). Finalmente, hemos de decir que la presencia de otros personajes es corta como la de Charlotte, Valeria o Rita. Pareciera que utilizados más para esa idea del doble que está tan presente en la novela. Gustave Godin, por ejemplo, el pedarasta homosexual vecino de Humbert, no realiza mayor cosa, pero evidentemente sirve como el doble de Humbert al obsesionarse, no en su caso con nínfulas, sino con niños.

a) Humbert, “writer and explorer”

Antes de hablar de Humbert, debemos decir que Nabokov no fue ajeno al viaje, a la emigración, y desafortunadamente, al destierro: “I

suffered from nightmares full of wanderings and escapes, and desolate station platforms” (1990, pos. 2026). Hubo de huir Nabokov desde muy joven de su natal Rusia,³⁰ y así incorporar para su vida el motivo del viaje, la trashumancia y la huida. Estudiar en Inglaterra, vivir en Berlín, huir de la barbarie nazi pasando a Francia, y una vez allí, obligado a emigrar a los Estados Unidos por la misma razón, realizar múltiples viajes dentro de este país documentados debidamente en *Lolita* para finalmente terminar sus días en Suiza.

No solamente Nabokov viajó, también toda su familia: “my great-grandfather, [...] participated at the beginning of the nineteenth century in an arctic expedition” (V. Nabokov, 1990, p. 158), la misma expedición tal vez en la cual participa Humbert y de la cual sale el texto que aparece en esa mistificada *Arctic Explorations*. Será este espacio un lugar clave ya que Humbert afirma, en el mismo final, que podría seguir al lado de Lolita incluso si ella estuviese en Alaska. Y si Nabokov fue un viajero impenitente, hay que entender que toda la maleta que trajo a Estados Unidos estuvo compuesta por todas sus lecturas y conocimiento, por toda su riqueza transtextual y que en un

³⁰ Un escritor lleno de nostalgias, sin duda. Los recuerdos literarios de Rusia tienen que ver más bien con una Rusia mitificada a través de los emigrados rusos que poblaban París o Berlín: “Most of the writers I have met were Russian émigrés in the nineteen twenties and thirties” (V. Nabokov, 1990, p. 118). De ahí, al parecer, surge para él lo poco rescatable de la literatura rusa antes de convertirse en la vocera de las causas sociales. Para él la literatura era arte (no compromiso), y el arte, si es bueno, incluso tampoco parece tener geografía, como bello lenguaje escapa a cualquier frontera. De hecho, Rusia cayó para él en un lamentable estado de provincianismo después de haber sido luz y ejemplo del mundo entero a finales del siglo XIX. Y cosmopolita, en todo el sentido de la palabra, no vio la literatura como una representación de tal o cual nación.

nuevo territorio, trajo el rico pasado de Europa, porque realmente así se da el movimiento de la hipertextualidad:

Como acabamos de entreverlo a propósito de la nacionalidad, el movimiento habitual de la transposición diegética es un movimiento de translación (temporal, geográfica, social) *aproximante*: el hipertexto transpone la ‘diégese’ de su hipotexto para acercarla y actualizarla a los ojos de su propio público. No conozco ninguna excepción a esta dominante. Podemos ciertamente soñar lo que sería una *Bovary* trasladada a la Atenas de Pericles o a la corte del rey Arturo, pero tal efecto de distanciamiento sería claramente contrario al movimiento ‘natural’ de la transferencia diegética, que va siempre de lo más lejano a lo más próximo. (Genette, 1989b, p. 387)

Claudio Guillén señala igualmente que una característica de los escritores es el exilio, la lista es larga (2005, pp. 42-43). Exiliados por muchas razones: políticas, económicas, sociales, culturales; pero el viaje, el traslado siempre está en el fondo de ese exilio, por supuesto. Así que tanto la transtextualidad como el viaje tendrían entonces raíces comunes, conjugándose varios elementos: Nabokov traductor, Humbert exiliado y renegado (Raguette-Bouvard, 1996, p. 86), redactor de manuales que explican a unos y a otros literaturas supranacionales. A la vez, el mismo viaje que emprende Humbert por gran parte de los Estados Unidos sirve para dar cuenta de un país real y a la vez mistificado. Definitivamente hay aquí en todo esto una idea de la riqueza literaria fundada en ese encuentro entre diversas tradiciones. Un viaje que a su vez genera pérdida y nostalgia, y por ende, el intento de recuperar lo perdido a través del texto. Recurrencias propias en la obra de Nabokov, un autor quien 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 las obras de Nabokov. (Navarro, 2014, p. 205)

Más particularmente, con respecto al viaje en *Lolita*, Rubinstein sostiene que

Yet the evocation of America is surely as essential as the evocation of Lolita.

[...]

Like so much of Nabokov's work, *Lolita* is concerned with solitude. It employs, as its principal metaphors of exclusion, the figure of the strange land and the figure of the voluptuary pariah (1996, p. 265).

El tema del viaje en *Lolita* está emparentado igualmente con lo hipertextual porque Humbert “journeys through America because he is fashioned after one of the travellers in *Omoa*, a word which in Polynesian means ‘the wanderer’” (Frayse, 2008, párr. 8). No podemos obviar con esto que otra de esas obras que incluso le da el nombre a su vehículo es el Blue *Melmoth*, versión mistificada y tomada de *Melmoth, the wanderer*.

El viaje, además, siempre ha sido una experiencia arquetípica y ha incluido todos los medios de transporte; teniendo el siglo XX, sobre todo, al auto como fetiche (Eco, 1995, p. 167); *Lolita* dará buena cuenta de este, en Humbert convertido en todo un Ulises moderno (Raguét-Bouvard, 1996, p. 73). Para emprender su personal odisea en auto, el destino (textual) querrá verlo liberado de Charlotte: “precise fate, that synchronizing phantom, mixed within its alembic the car and the dog and the sun and the shade and the wet and the weak and the strong and the stone. Adieu, Marlene !” (V. Nabokov, 2012b, p. 103). Bueno es que Charlotte muera entonces atropellada por un vehículo, el mismo medio de transporte que utilizará Humbert para escapar, tener encerrada a Lolita, evitar miradas inquisidoras. El vehículo será un actante más en este relato, imposible por supuesto obviar su importancia para las debidas andanzas y escapadas ya que muchos “acontecimientos se sitúan en vehículos de transporte, como trenes, barcos, carruajes y aviones” (Bal, 1990, p. 52).

Humbert y Lolita viajan mucho, sí, pero muchos lugares son solo atravesados en ese raudo vehículo: “We had been everywhere. We had really seen nothing” (V. Nabokov, 2012b, p. 175). Pasan así Humbert y Lolita sus días entre un carro y los cuartos de hotel, como si siempre debieran pasar desapercibidos. Esos espacios son descritos metafóricamente por Humbert recurriendo al hipotexto bíblico y a su cercanía con la cárcel como “a prison cell of paradise” (V. Nabokov, 2012b, p. 145). Aunque también desde el punto de vista de Lolita, percibimos el agobio de esta, “and her sobs in the night –every night, every night– the moment I feigned sleep (V. Nabokov, 2012b, p. 175).

La familia de Humbert ha estado igualmente relacionada con el viaje, ha poseído un hotel, y así desde niño Humbert ha estado relacionado frecuentemente con viajeros. De joven, empieza su peregrinaje como si quisiera eliminar el tedio de su vida, aunque también viaja buscando sus efectos catárquicos: cuando pierde a Annabel, empieza un largo viaje en la búsqueda de su reemplazo en la forma de otras nínfulas hasta que da con Lolita y quien se convierte en su mayor tesoro. El hallazgo de la nínfula se podría dividir en dos fases: el de su conquista y luego su debida conservación, teniendo al viaje como condición fundamental para intentar lograrla.³¹ Ese primer periplo en el cual quiere mantenerla en secreto, y el segundo en el cual se siente asediado, nos lo expresa a modo hipertextual, como si él mismo fuera el perseguido en un cuento de hadas:

With a heterosexual Erlkönig in pursuit, thither I drove, half-blinded by a royal sunset on the lowland side and guided by a little old woman, a portable witch, perhaps his daughter, whom Mrs. Hays had lent me, and whom I was never to see again. (V. Nabokov, 2012b, p. 240)

La anterior cita es una alusión a “Der Erlkönig” (“El rey de los silfos”) de Goethe. Este hipotexto relata la historia de un niño que viaja con su padre, y el rey de los silfos los persigue con la intención de raptarlo,

³¹ Sin duda, la novela nos va señalando la obligación de dicha conservación. Una de esas señales es cuando Humbert observa: “despite the insatiable fire of my venereal appetite, I intended, with the most *fervent force and foresight* [énfasis agregado], to protect the purity of that twelve-year-old child” (V. Nabokov, 2012b, p. 63). Aparte de la paronomasia incluida, existe asimismo una señal al lector y una insistencia casi obsesiva en demostrarle al mundo que él se convertirá en su guardián. Pero también otras señales del narrador de que algo inminente va a ocurrir elevando doblemente la tensión: “A few words more about Mrs. Humbert while the going is good (a bad accident is to happen quite soon)” (V. Nabokov, 2012b, p. 79).

para darlo como regalo a sus hijas...(Roca, 2013, p. 296). El eco con Lolita no podrían ser más evidentes.

Agreguemos igualmente que ese primer gran viaje de Humbert, el que emprende de París a los Estados Unidos en 1939, es crucial en la narración porque está precedido de toda una confabulación para que precisamente se dé. Ese famoso *shake-up* que dice Humbert necesitar, para alejarse de su tedioso matrimonio con Valeria es el primer indicio. En ese sentido, Humbert guarda mucho parecido con los personajes de *La verdadera vida de Sebastian Knight* quienes están en una constante búsqueda y alejamiento a través del viaje. Para Humbert el viaje es más que imperioso ya que le hace escapar, creer en la ilusión de que este le permitirá cambiar de vida. Es sabido que en términos generales:

Los personajes caminan, y por ello precisan un sendero. Viajan y, por consiguiente, necesitan un gran espacio, países, mares, aire. El héroe de un cuento infantil tiene que atravesar un bosque oscuro para demostrar su valor. Así que hay un bosque. (Bal, 1990, p. 104)

La otra “coincidencia” textual es que un tío de Humbert muere dejándole una fortuna con la condición de que se encargue de su negocio de perfumes en Estados Unidos. Para allá Humbert parte donde se dedica a redactar los textos publicitarios, cae enfermo mentalmente y un “dreadful breakdown” (V. Nabokov, 2012b, p. 32) lo envía al sanatorio dos veces. Como buen romántico, encuentra que el aire libre le sienta bien a su estado de ánimo y a su mente, así que el destino hará que el hermano de su doctor lo lleve a una expedición al Ártico canadiense, como si Humbert aún viviera en el siglo XIX,

periodo ávido de ir tras lo exótico: “es sabido que los objetivos de los exploradores de entonces eran África, los Polos y las terrae incognitae de América, Asia y Oceanía” (Gómez-Pantoja, 2005).³² Sabemos que en el Ártico escribe un texto que aparece publicado en las *Arctic Explorations*, de la misma manera en que el narrador de *Carmen* (hipotexto esencial en *Lolita*) se encuentra en España *explorando* el lugar exacto de la batalla de Munda. Humbert pasa veinte meses en el Ártico, vuelve a la “civilización” pero esta parece que le cae todavía peor ya que vuelve a estar sometido a la locura. Finalmente, vuelve a retomar su trabajo y se va a vivir a Nueva Inglaterra donde finalmente conocerá a Lolita.

Hemos de decir también que después de un largo viaje, siempre viene la quietud para Humbert. Después del viaje por el Ártico, vivirá sosegadamente en la casa de Lolita aunque consumiéndose por dentro por su visión de ella. De manera que lugar y sensaciones parecieran estar íntimamente ligados en Humbert ya que

Los lugares en los que suceden los acontecimientos pueden llevar también a la formación de una estructura. Dependiendo de la fábula pueden ser pertinentes distintas oposiciones: dentro-fuera, encima-debajo, campo-ciudad, aquí-allí, etc. (Lotman, 1973: 330)

El periodo de quietud es además importante en *Lolita* ya que para que luego se dé la aventura del viaje, ese punto de partida, ese lugar fijo debe estar bien enfatizado para que se dé propiamente una oposición

³² Para ampliar más sobre el Ártico como destino predilecto de los románticos decimonónicos, ver Gómez-Pantoja (2005)

entre sedentarismo y trashumancia. Lotman también apunta en ese sentido afirmando que los “lugares en los que suceden los acontecimientos pueden llevar también a la formación de una estructura. Dependiendo de la fábula pueden ser pertinentes distintas oposiciones: dentro-fuera, encima-debajo, campo-ciudad, aquí-allí, etc.” (cit. por Bal, 1990, p. 32).

El siguiente gran viaje que realiza el Humbert explorador y viajero, uno de los más significativos, es el que emprende con la nínfula, una vez enterrada Charlotte, ello representándole la mayor liberación y placer: “For unknown *adventures* [énfasis agregado] I was leaving the livid house where I had rented a room only ten weeks before” (V. Nabokov, 2012b, p. 103). Con el sustantivo *adventures*, no hace (por el momento) alusión a la escapatoria, sino más bien a la posibilidad de disfrutar a solas de la compañía de su anhelada nínfula. Aunque luego verá que el desarrollo será bien distinto: “far from being an indolent *partie de plaisir*, our tour was a hard, twisted, teleological growth, whose sole *raison d'être* (these French clichés are symptomatic) was to keep my companion in passable humor from kiss to kiss” (V. Nabokov, 2012b, p. 154). Viaje físico también, como metáfora del viaje interior que experimentan los actantes, ya que este, por lo menos, logra en términos generales algún tipo de cambios en ellos:

El movimiento puede constituir una transición de un espacio a otro. A menudo un espacio será opuesto al otro. Una persona viaja, por ejemplo, de un espacio negativo a uno positivo. El espacio no tiene por qué ser la meta de ese movimiento. Puede tener un objetivo distinto en el que represente un interludio de importancia variable

entre la partida y la llegada, con mayores o menores facilidades de paso.

El personaje que se mueve hacia una meta no tiene por qué llegar a otro espacio. En muchas historias de viajes, el movimiento es una meta en sí mismo. Se espera que resulte en un cambio, liberación, introspección, sabiduría o conocimiento. (Bal, 1990, p. 104)

De tal manera que Humbert, también pareciera ver en el desplazamiento una meta en sí misma. Y si el viaje del héroe romántico ha tenido como destino el trópico, el campo, la selva o el Ártico, Humbert buscará un terreno que se le parezca, y este espacio serán los Estados Unidos. País que ya había observado, por lo menos, en cuadros cuando era un niño. Lugar que puede considerar en muchos aspectos inferior, pero cuya enormidad lo sorprenderá por sus terrenos agrestes y extremos, y con un “exotismo” pleno edénicamente de “apple trees” (V. Nabokov, 2012b, p. 211). Descrito en algunas ocasiones con su típico humor negro, en una de esas digresiones paisajísticas y de bitácora de viaje, Humbert narra las dificultades a las que pueden estar expuestos dos amantes que se aventuren a las caricias sexuales en pleno aire libre:

But in the Wilds of America the open-air lover will not find it easy to indulge in the most ancient of all crimes and pastimes. Poisonous plants burn his sweetheart's buttocks, nameless insects sting his; sharp items of the forest floor prick his knees, insects hers; and all around there abides a sustained rustle of potential snakes –*que dis-je*, of semi-extinct dragons! –while the crablike seeds of ferocious flowers cling, in a hideous green crust, to gartered black sock and sloppy white sock alike. (V. Nabokov, 2012b, p. 168)

Descripción que pareciera una repetición más de los encuentros amorosos que tenía con Annabel, en el paisaje mediterráneo, pero ya en su versión paisajística opuesta, ya que los Estados Unidos son calificados como lo contrario del periodo clásico, como “never Arcadian American Wilds” (V. Nabokov, 2012b, p. 167). Esa repetición del paisaje mediterráneo en el contexto norteamericano, señala una vez más ese *leitmotiv*, presente con otros elementos: “Curse, demonism, repetition: these are currents in [Nabokov’s *Lolita*] too. Nabokov’s child-woman is also a revenant, the reincarnation of an earlier, fatal *gamine sans merci*” (Maar, 2005, pp. 36-37).

Y si Humbert ha llegado a los Estados Unidos atraído por los cuadros que ha observado en su periodo parisino, igualmente recurrirá a la literatura para describir el paisaje norteamericano, recurriendo al eco literario y con autores que también se extasiaron con dicho paisaje en el siglo XIX. La expresión utilizada en *Madame Bovary nous connûmes*, es igualmente empleada intertextualmente en *Lolita* en tres ocasiones como en: “We came to know –*nous connûmes*, to use a Flaubertian intonation– the stone cottages under enormous Chateaubriandesque trees” (V. Nabokov, 2012b, p. 145). Porque ya que Humbert menciona *cottages*, otro punto importante que se debería mencionar, y ya que hablamos del carácter trashumante de Humbert, es el espacio de los hoteles, uno de sus lugares más frecuentados.³³ Estos ofrecen una idea de su personalidad, como si en parte estuviera condenado a errar y a vivir en dichos lugares despersonalizados, siendo su primer hotel

³³ Otros lugares que frecuenta, y que dan una idea de encerramiento, son los sanatorios, las casas suburbanas y la cárcel.

de la infancia, en la Riviera Francesa, sin duda un índice embrionario. De hecho, el verano en este mitificado hotel, los eventos sucedidos, las gafas oscuras, que son los testigos mudos del acto sexual con Annabel, no lo abandonarán nunca. Los años transcurren para Humbert pero él parece que “permanece anclado en el verano de 1923; permanece inalterable al paso del tiempo persistiendo a la condición de su primera, impactante pasión [...]” (Navarro, 2014, p. 26).

Y ya que vimos que los hoteles son descritos trayendo el hipotexto literario de Flaubert, hay que decir también que los nombres de los hoteles en los que Humbert pernocta junto con Lolita, son un eco paródico del mundo descrito en los cuentos de hadas. En *The Enchanted Hunters* querrá que Lolita duerma profundamente, y se deleitará observándola. Con una clara apelación a los cuentos de hadas y a su simbolismo, ya que la mujer dormida ha venido a representar el sopor de la virtud (Dijkstra, 1994, p. 61); nada alejado esto de Humbert ya que hemos estado enterados de los límites idealizadores a los que puede llegar Lolita en su mente. También la mujer dormida es metáfora de la mujer muerta y que en la pintura de final del siglo XIX funcionaba como la mujer objeto del deseo (Dijkstra, 1994, p. 51). Y ya sabemos también que el objetivo de Humbert en dormirla es para accederla carnalmente. También se presenta la parodia burlesca de los cuentos de hadas con su inversión y exageración, particularmente aquellos que poseen príncipes azules que despiertan a princesas dormidas como si estuvieran muertas. Humbert no querrá despertar a Lolita, por supuesto, sino dormirla. Pero el asunto tendrá efectos cómicos cuando Humbert deba probar la droga primero con

Charlotte. Y el pasaje, evidentemente paródico, incluye, una vez más, la comparación de Charlotte con un animal:

Throughout most of July I had been experimenting with various sleeping powders, trying them out on Charlotte, a great taker of pills. The last dose I had given her (she thought it was a tablet of mild bromides –to anoint her nerves) had knocked her out for four solid hours. I had put the radio at full blast. I had blazed in her face an olisbos-like flashlight. I had pushed her, pinched her, prodded her – and nothing had disturbed the rhythm of her calm and powerful breathing. However, when I had done such a simple thing as kiss her, she had awakened at once, as fresh and strong as an octopus (I barely escaped). (V. Nabokov, 2012b, pp. 93-94)

El resultado también es cómico porque ninguno de esos ensayos servirá luego con Lolita: las pastillas que le ha proporcionado finalmente el Dr. Byron resultan ser un placebo, y no será Humbert el que abuse de Lolita sino esta, la niña corrompida desde el campamento, la que seduzca al confundido varón en *The Enchanted Hunters*. Sitio encantado y cargado con la simbología de los cuentos de hadas, espacio además para la lucha entre Humbert y Quilty por Lolita, terminando ambos finalmente como los verdaderos *cazadores encantados* (reflejo más del doble). Además, el hotel será un índice recurrente adicional, dados los muchos hoteles que ocuparán Humbert y Lolita a continuación.³⁴ Espacios interiores que le servirán a

³⁴ *The Enchanted Hunters* será también la posibilidad de albergar a otro índice recurrente, el perro, con el cual juega Lolita allí; índice embrionario a la vez de Humbert ya que este dice que Lolita dejó de jugar con dicho animal, que lo abandonó, como en efecto algún día habría de dejarlo a él también. Se entiende entonces que para Humbert, los perros pasan de ser amigos de su infancia, al objeto

Humbert para abusar de Lolita, contrapuestos a la carretera que servirá para escapar, así tendremos dos nuevas oposiciones, porque ya antes habíamos aludido a la oposición entre viaje y la quietud suburbana para Humbert:

La subdivisión de los lugares en grupos constituye una forma de aumentar la penetración en las relaciones entre elementos. Un contraste entre *interior* y *exterior* es a menudo pertinente, pudiendo ‘interior’ portar la sugerencia de protección, y ‘exterior’ de peligro. (Bal, 1990, p.51)

Para Lolita, el interior significa el encerramiento, casi la cárcel. Mientras que para Humbert es la posibilidad de tenerla a su lado, de conservarla y no compartirla. En casas, hoteles y vehículos, allí Humbert quiere enclaustrar a Lolita. Los dos últimos, símbolos de la modernidad tardía en la cual seres anónimos recorren autopistas para transportar mercancías, para viajar de un lado a otro por motivos laborales y de productividad, o simplemente para escapar, como hace nuestra pareja. Porque, según Raguette-Bouvard, ambos erran del mismo modo que Adán y Eva, todo por el pecado de la carne (1996, p. 99); si

de su desprecio cuando afirma parcamente: “I loathe dogs” (V. Nabokov, 2012b, p. 73). Los perros serán a su vez un actante, ya que no solo se refiere a actores humanos, sino a todo lo que actúe o haga actuar: el perro del charratero, por ejemplo, hace su aparición poco antes de que Charlotte vuelva de Camp Q, y es el mismo que se atraviesa, logrando que un carro se desvíe y atropelle a Charlotte. Y el conductor que, según el verbo utilizado por Humbert, *elimina* a Charlotte es descrito también de manera perruna ya que posee “bulldog jowls” (V. Nabokov, 2012b, p. 102). Por último, la imagen de Lolita jugando con un perro alude muy bien a una cierta iconografía clásica estableciendo que “la mayor variedad de animales que acompañan a la mujer (desde el conejo de la *Virgen del conejo* de Tiziano al armiño, del jilguero al perro de compañía de *Las meninas* de Velázquez) alude a veces a su docilidad, y otras veces a su ambigüedad impenetrable” (Eco, 2004, p. 2005).

es así, una vez más el hipotexto bíblico hace presencia. Además, durante el primer viaje que realizan, “our first circle of paradise” (V. Nabokov, 2012b, p. 283) dice Humbert, este ha tenido para él un sabor a jardín edénico. Por su parte, la versión del círculo paradisiaco y edénico se halla en el cine para Lolita: “The new and beautiful post office I had just emerged from stood between a *dormant movie house* and a *conspiracy of poplars*” [énfasis agregado] (V. Nabokov, 2012b, p. 223). Y si los viajes tienen ese sabor de escapatoria paradisiaca, Humbert tendrá también la intención de buscar una desaparición mayor fantaseando con la escapada a México,³⁵ para hacerse invisible así a las autoridades norteamericanas, y para, tal vez, hallar las raíces mexicanas de su amada.³⁶

Con todo esto, Dmitri Nabokov, hijo de Vladimir Nabokov, afirma acertadamente en torno a *Lolita* que las “autopistas y moteles norteamericanos de los años cuarenta han sido inmortalizados en esta proto *road-novel*, e incontables nombres y lugares perduran en los juegos de palabras y anagramas de Nabokov” (2010, p. 15). Pero, para ser una *road-novel* (etiqueta apropiada, en todo caso), es extraño que no

³⁵ Lo mexicano ya había sido anunciado antes con la descripción que nos hace Humbert de la casa de Charlotte, caracterizada por una cierta parafernalia kitsch: “Main character: Humbert the Hummer. Time: Sunday morning in June. Place: sunlit living room. Props: old, candy-striped davenport, magazines, phonograph, Mexican knickknacks” (V. Nabokov, 2012b, p. 57). Esas baratijas mexicanas estarán al lado de imitaciones de cuadros que quieren pasar por alta cultura, formando así una estética kitsch debido a su inadecuación (cf. Calinescu, 1991, p. 231). Porque ahí Humbert con ironía, observa una especie de ridículo desenfreno esnob donde ha desaparecido el real arte. Calinescu es aún más radical cuando afirma que el “eclecticismo del kitsch es a menudo claramente una forma de asesinato estético” (1991, p. 245).

³⁶ Si Humbert siempre ha deseado la huida, Lolita se convertirá en una muy buena discípula, como cuando siente que Humbert está a punto de cogerla *in fraganti* gracias a sus encuentros con Quilty. Ahí la precoz nínfula sugiere recorrer otra vez buena parte de los Estados Unidos, en ese segundo y repetido *road trip*.

haya una interacción entre el par Humbert-Lolita con otros personajes, ni se dé gran información sobre espacios exteriores, ni mucho menos los interiores. Extraño, porque precisamente una de las implicaciones del viaje en la *road-novel* es la presentación de nuevos personajes, dar cuenta de tierras extrañas, algo que, repitámoslo, paradójicamente no sucede en *Lolita*. Porque pareciera aplicable, en parte, lo que Bal dice en torno a los espacios: “es igualmente posible que el interior sugiera una reclusión y el exterior la libertad” (Bal, 1990, p. 51). Lo primero sí sucede, lo segundo no. Hoteles, moteles y vehículos son los espacios claustrofóbicos en los que este par de amantes gastan sus días, recorriendo miles de kilómetros, cubriendo distancias, más por el hecho de viajar en sí, y un tanto también para que Humbert pueda mantener entretenida a su Lolita y a la vez entretenerse. Porque el viajar por viajar, puede pertenecer a ese rasgo de romántico que posee Humbert, ese que se aburre pronto en un mismo lugar: “nadie merece la alabanza reservada para los héroes quedándose en casa y siendo un buen marido y padre; y lo excepcional puede alcanzarse tanto en lo bueno como en lo malo” (Palmer, 1983, p. 192). Humbert oscilará entre el desplazamiento sin fin, y el gregarismo en una casa suburbana que le asegure la tenencia de su nínfula, así las miradas inquisidoras de sus vecinos siempre estén presentes.

De tal manera que gracias a hoteles y carreteras, o los márgenes de estas, Humbert gozará de los placeres que le proporciona la nínfula; espacios caracterizados como tropicales, selváticos y salvajes: “A couple of semitropical beaches on the Gulf, though bright enough, were starred and spattered by venomous beasties and swept by hurricane winds” (V. Nabokov, 2012b, p.167). En ese orden, es como

si de un gran y radical viaje se tratara, habiendo dejado atrás la civilización europea para adentrarse en las aventuras del país norteamericano. Sabemos que Humbert ha dejado Francia y que entre esos dos grandes espacios, hay otro intermedio, Portugal, que se podría tomar como neutral, de paso, o como metáfora de la expiación. Mero trámite para llegar a los Estados Unidos, tal como sucede en la película *Casablanca*, funcionando a la vez como metáfora del purgatorio antes de ingresar al “paraíso” (ver Eco, 1984, p. 466). El otro espacio intermedio podría ser el Ártico con clima extremo que no logra en Humbert lo que siempre se ha esperado de dicho lugar: la lucha interior, la experiencia de la iniciación para ingresar a la adultez, todo ello como corresponde a todo héroe romántico (Manolescu, 2008). Habida cuenta de que el héroe romántico es “esencialmente, un viajero que es puesto a prueba por una serie de acontecimientos y experiencias con el fin de que pueda aprender de las presiones del mundo, para, más adelante, convertirse en un personaje muy perfeccionado” (Meyer, 2008, p. 45). Pero Humbert continúa siendo más bien un personaje cínico y desencantado. Como si el espacio del Ártico fuera una posibilidad más de lidiar con el *ennui* que ya ha mencionado en su etapa de Portugal, aunque eso sí en todo caso, como si fuera una manifestación más de su pulsión incontrolable por el movimiento. Aunque no solamente Humbert desea el desplazamiento, la esnob Charlotte también (desear viajar a Inglaterra particularmente), y la oposición de Humbert a este deseo, sobre todo para no verse separado de su nínfula, se basa en argumentos tomados del cine, hipotexto esencial en toda la novela: “I can well imagine the thrill that you, a healthy American gal, must experience at crossing the Atlantic on the same ocean liner with Lady Bumble– or Sam Bumble,

the Frozen Meat King, or a Hollywood harlot” (V. Nabokov, 2012b, p. 90). Junto con los deseos de Charlotte, el viaje tendrá entonces básicamente dos manifestaciones en la novela. Por un lado, el deseo de estar íntimamente con alguien (Charlotte quiere tener a Humbert para sí, Humbert a su vez querrá lo mismo pero con Lolita). Y por el otro, para buscar algún tipo de solución –en términos de huida: Humbert quiere el anonimato con su nínfula, y ella misma propondrá el viaje para no verse atrapada en la infidelidad que Humbert prácticamente ya ha descubierto.

b) Humbert, escritor salvado por el arte

Humbert utilizará la escritura en torno a Lolita tanto para salvarse a sí mismo, trascendiendo el tiempo, pero también utilizando el recurso literario para aludir indirectamente a aquello que su pudor y la decencia que proyecta en el jurado no permiten. Recurre entonces así a lo poético para aludir al órgano sexual femenino de Lolita, parodiando un segmento del poema “Pippa passes” de Robert Browning, escribiendo frock-fold peach” (V. Nabokov, 2012b, p. 117). Nabokov, tan afecto a Robert Browning (s. f.), a través de Humbert por supuesto, recurre a estos otros versos del poema “Soliloquy of the Spanish Cloister”:

Saint, forsooth! While brown Dolores

Squats outside the Convent bank

With Sanchicha, telling stories,

Steeping tresses in the tank ...[énfasis agregados]

Humbert, en un perfecto travestimiento lúdico, uniendo pasado y presente, cultura literaria y cultura popular, parodia claramente los anteriores versos al escribir:

Saint, forsooth! While brown Dolores,

On a patch of sunny green

With Sanchicha reading stories

In a movie magazine– [énfasis agregados] (V. Nabokov, 2012b, p. 245).

Humbert desea lograr también un estatus literato a través de Baudelaire (Raguet-Bouvard, 1996, p. 47), o mejor, *sborn Baudelaire* (V. Nabokov, 2012b, p. 284), como lo llama de manera coloquial un admirativo Humbert. Otra muestra de esa admiración, se manifiesta al insertar, según Raguet-Bouvard (1996), elementos del siguiente poema “Le crépuscule du matin”³⁷:

C’était l’heure où l’essaim des rêves malfaisants

Tord sur leurs oreillers *les bruns adolescents*;

Où, comme un œil sanglant qui palpite et qui bouge,

La lampe sur le jour fait une tache *rouge* [énfasis agregados].

En la siguiente descripción donde se insertan ciertos elementos intertextuales del poema de Baudelaire junto con la parodia:

I had only to turn away for a momento –to walk, say, a few steps in order to see if our cabin was at last ready after the morning change of –and Lo and Behold, upon returning, I would find the former, *les yeux*

³⁷ Aunque Carl Proffer cree que realmente el poema en cuestión es “Les Metamorphoses du Vampire” (1968, p. 28), así nos encontramos pues ante otro lío de asignación hipotextual dispar.

perdus, dipping and kicking her long-toed feet in the water on the stone edge of which she lolled, while, on either side of her, there crouched a *brun adolescent* whom her *russet* beauty and the quicksilver in the baby folds of her stomach were sure to cause to *se tordre* –oh Baudelaire!– in recurrent dreams for months to come [énfasis agregado]. (V. Nabokov, 2012b, pp. 161-162)³⁸

Observamos que Humbert encuentra una relación entre los “yeux perdus” de Lolita y la presencia de los adolescentes con los que se encuentra acompañada, con un “brun adolescent” a cada lado, y jóvenes que han de “*se tordre* (¡Oh, Baudelaire!)” –retorcerse– en sueños recurrentes provocados por su belleza.

Sin embargo, no solamente han sido los adolescentes los llamados a “retorcerse” por Lolita. Desde siempre hemos sabido que ese ha sido el destino de Humbert, hombre de tareas serias (escribir, criticar, enseñar), para pasar poco a poco todo ello a un segundo lugar debido a ese estado hipnótico en el que cae por la nínfula. Aunque hacia el final, y después de atravesar el dolor que le representa su pérdida, supera ese carácter de escritor *manqué* que nos ha señalado al inicio, deja de ser un (desconocido) crítico literario para por fin alcanzar la cumbre del arte gracias a la plasmación que hace de su nínfula en las palabras que leemos. De suerte que tenemos ya a un Humbert salvado

³⁸ En este fragmento, se puede observar un espionaje implicado, nada nuevo ya que la vigilancia que ejerce sobre Lolita es constante. Habría que recordar también esa confesión que nos ha hecho de sus aspiraciones infantiles: “I wanted to be a famous spy” (V. Nabokov, 2012b, p. 12), dice. Y si no logra ser uno famoso, por lo menos el gusto y la inclinación sí los conserva dada esa dedicación a espionar nínfulas en las calles de París y Nueva York. Luego en Ramsdale, husmea en el cuarto de Lolita, o la observa desde su propio cuarto donde simula trabajar. También piensa que los espías deben morir cuando Jane ha estado observando desprevenidamente la escena en la cual está ideando la forma de ahogar a Charlotte.

por el arte –“through Lolita, he has transcended his perversion” (Rubinstein 1996, p. 272)– e inmortalizado a través de este. Como si con el arte, hubiera logrado una suerte de superación de su enfermedad moral, con ello casi una alegoría de la salvación sagrada: hay un “sacrificado” pero alcanzando, eso sí, la eterna gloria literaria. La salvación de Humbert implica a su vez la inmortalización de la figura de Lolita. Porque, hay que recordarlo una vez más, la novela es tanto sobre Lolita (su título así lo demuestra) pero sobre todo “the Confession of a White Widowed Male” (V. Nabokov, 2012b, p. 3). El texto que leemos entonces no es solamente la plasmación del dolor sobre la pérdida de Lolita. Humbert ha debido igualmente soportar a Dolores Haze, a una niña de carne y hueso. A pesar de ello, termina dándonos una versión glorificada a través de su creación literaria: “Humbert parodically imitates several well established literary genres in order to both guide our reading of his text and to aid him in fabricating an abstract version of Lolita; however, his reliance on these genres betrays the weakness of his imagination” (Kinney, 2012, p. 27). Y para dar esa versión idealizada de Lolita, se sirve del pastiche del diario –género íntimo y decimonónico, por excelencia– aunque recordado desde la cárcel y reescrito para nuestra lectura lo que hace mucho más paradójica esta novela.

Podemos concluir entonces que si bien Humbert se ha ocupado de la difusión de la literatura en los términos de la crítica y la historia, lo que explica por supuesto también la evidente riqueza transtextual de *Lolita*, realmente lo que en el fondo subyace es la difusión, la principal difusión, que hace de su nífnula. Su gran logro es el texto que tenemos entre manos y que tiene por interés hacerla eterna a través del arte.

Pasamos entonces de observar a un Humbert cínico, a otro totalmente arrepentido; de una confesión judicial a una novela de amor; de la ignominia moral a la superioridad del arte. Humbert logra así insertarse en la historia de las letras donde

El trayecto del espíritu nunca es perfecto. Sólo hay que releer a los místicos para encontrar este efecto de sentido: desde san Agustín (*Confesiones*) hasta santa Teresa de Jesús (*Libro de la vida*) se manifiesta constantemente la sensación de contaminación, aun en los más altos grados de la purificación espiritual. Por eso, la ruta que se plantea Aschenbach [en el filme *Muerte en Venecia*] en su vida de artista es la que va de **sentidos** (contaminado) → **no sentidos** (rechazo del contacto sensual) → **espíritu** (pureza-artista ejemplar). El resultado de ese recorrido será la belleza espiritual; será la sabiduría, la verdad, la dignidad humana. (Blanco, 2003, p. 192)

De tal manera que, como en *Muerte en Venecia*, *Lolita* se configura como una suerte de *novela del artista* en eso de la obsesión erótica (irracional) por un personaje menor, chocando ello con una supuesta racionalidad, y en la que hay una incompreensión del porqué se da tal pasión arrebatada. Recordemos que Humbert se presenta siempre como un enfermo, habiendo sido recluido en diversos hospitales psiquiátricos. Igualmente, como en *Muerte en Venecia*, *Lolita* comparte ese lugar común del artista que, al perseguir la belleza del personaje joven, muere precisamente en un lugar mitificado y exótico. Y el artista, al alcanzar esa belleza, muere seguidamente en dicho lugar distinto al de su procedencia.

Ese cambio en Humbert es entonces evidente: de cínico y egoísta, pasa a ser un angustiado hombre enamorado: “Humbert has already declared his love for Lolita before he goes to Quilty’s Pavor Manor, and in asking the no longer nymphic Lolita to go away with him, he has transcended his obsession” (Appel Jr., 2012b, p. lxi). Así Humbert se configura en un personaje redondo ya que estos “son personas ‘complejas’ que sufren un cambio en el transcurso de la historia, y continúan siendo capaces de sorprender al lector” (Bal, 1987, p. 89). Humbert deja de ser un hombre inescrupuloso para convertirse en un hombre enamorado (Berberova, 2010, p. 36). Humbert, mentiroso en el pasado, ahora se muestra arrepentido y sufriente, honesto y dispuesto a revelar (casi religiosamente) toda su incómoda confesión. Situación casi inevitable ya que el narrador no es el mismo que vivió lo narrado, ya hay una inevitable distancia (cf. Reis & Lopes, 1996, p. 158). Lo único que se ha cambiado en su declaración son cuestiones de estilo y los nombres de los protagonistas, ya eso en sí es loable, ya que se quiere conservar el buen nombre de los allí mencionados. Toda la confesión de hechos vergonzosos está rematada por esa declaración de amor lo que hace que como lectores bajemos la guardia ante Humbert. Además ya hemos sabido que ha sido engañado por Lolita y burlado por Quilty, en otras palabras ya ha pagado por sus transgresiones, y eso tal vez sea más que suficiente para restablecer el orden necesario en todo relato moral y trágico. Se podría decir entonces que el vértigo, la huida y el cinismo van desapareciendo hacia el final de la narración. Al Lolita convertirse en esa resignada ama de casa (figuradamente se convierte en Charlotte), Humbert reconoce, muy a ese pesar, que está enamorado. Hay una especie de serenidad al observar ya una muerte cercana e inevitable. Ha sufrido desde aquel

momento en que perdió a Annabel, ha hecho daño, pero ya al saber que su muerte está próxima, esto probablemente genera una cierta empatía en el lector.

El cambio, en el actante Humbert, del que hemos venido hablando, también está señalado por ciertos índices como la lluvia, por ejemplo. En *Lolita* estará vinculada con el sollozo, con el martirio, con la pena. Porque ese cambio que evidenciamos se empieza a notar cuando observamos que cada vez llora más. Antes quería conservar una actitud totalmente cínica, tanto que nos dice que a veces se cansa de ella: “Oh, let me be mawkish for the nonce! I am so tired of being cynical” (V. Nabokov, 2012b, p. 108). Esa actitud cambiará, no por un deseo deliberado, sino porque el sufrimiento que recibe a través de Lolita lo obligará a ello, como si fuera una suerte de castigo moral. El lujurioso pasará a ser una víctima enamorada y sufriente, el que ha engañado a su vez será igualmente burlado. Principalmente por Lolita, quien pareciera castigar al Humbert mistificador. Doblemente traicionado por ella en el ámbito emocional y en la lealtad, ya que le hace revelaciones a Quilty sobre él, y Quilty, el dramaturgo, las utiliza como alusiones literarias. Cuando Quilty y esta pernoctan en hoteles, por ejemplo, uno de los nombres que utiliza para registrarse es el amante de *Carmen*, “Lucas Picador, Merrymay, Pa.”, y ello según Humbert, “insinuated that my Carmen had betrayed my pathetic endearments to the impostor” (V. Nabokov, 2012b, p. 251).

Las lágrimas entonces de Humbert tienen sentido por ese anuncio, esa suerte de índice embrionario, el crístico “tangle of thorns” (V. Nabokov, 2012b, p. 9) de las páginas iniciales. Unas lágrimas que irán

a la par con la imagen de víctima que nos quiere dar. En otras palabras, de una especie de niño, de genio, de loco y de artista romántico, todo en un mismo personaje. Pero sobre todo será la imagen de víctima y de niño las que estén más presentes en él y que en fondo será lo mismo ya que “la victimización nunca es más que una forma dramatizada del infantilismo” (Bruckner, 1998, p. 110).

Las lágrimas de Humbert tienen, sin embargo, formas concretas de aparición. La primera es cuando este se entera de que Lolita le ha sido infiel, y ella le propone un segundo y largo viaje en auto. Ese pasaje es sintomático en varios sentidos (el descubrimiento de una verdad, el escapar a través del viaje, el cambio de vida, las lágrimas...) porque todo ello es rematado con una también cínica Lolita al decir: “Carry me upstairs, please. I feel sort of romantic tonight” (V. Nabokov, 2012b, p. 207). Lolita ahí ya ha empezado a imitar a su madre, a su cursi madre, al utilizar esos clichés plenos de esnobismo y tan exasperantes para Humbert. En ese sentido, Broch bien expresa que, “en el *kitsch* todos los sentimientos están destinados inevitablemente a transformarse en un recetario racional de imitaciones” (1979, p. 12). Porque al tenor del romanticismo tanto de Charlotte, como del propio Humbert y ya imitado sarcásticamente por Lolita, el filósofo austriaco prosigue diciendo que “el propio *kitsch* deriva en gran medida de aquella actitud espiritual que definimos como romántica” (Broch, 1979, p. 19). Aquí la forma del amor parodiado tiene que ver con una cierta concepción del amor romántico vinculado con la posesión, muchas veces demoniaca, ello en perfecta consonancia con la forma

en la que Humbert se siente subyugado por Lolita.³⁹ Es claro que el amante, el hombre enamorado, cantaba más que todo a una imagen de amada que tenía en la cual lo físico no tenía lugar. Era más un cántico a la idea de mujer que a la mujer en sí, todo ello derivado de la literatura de los trovadores provenzales donde

los sufrimientos provocados por el amor no correspondido purificaban el alma del enamorado. Es más, dichos sufrimientos constituyen la fuente misma de la inspiración poética para los trovadores. Debido a las influencias platónicas, el amor cortés era intensamente idealista y, por lo tanto, permitía la transmutación del sufrimiento amoroso en una experiencia noble. Es más, el amor y los sufrimientos derivados de él ennoblecían tanto al enamorado como a su amada. (Illouz, 2013, pp. 169-170)

¿No describiría esto perfectamente a Humbert en ese intento de inmortalizar a su amada a través de la inmortalización de él como artista? Las páginas finales de *Lolita* son claves para entenderlo, allí se sella el amor eterno, nos reconciamos con Humbert y muertos los dos (qué más da) quedamos con una novela. Un texto que Humbert tiene el tino de proyectar hacia el futuro, incluyendo al infaltable cine de Lolita, el cine que vio y disfrutó con ella:

In its published form, this book is being read, I assume, in the first years of 2000 A.D. (1935 plus eighty or ninety, live long, my love); and

³⁹ Lo demoniaco también está dado en el cuento de Heinz von Lichberg: Lolita está bajo el influjo de una maldición que ha hecho morir a sus predecesoras y que la condenará a ella también (lo mismo sucederá con Lolita al momento del parto), como si todo fuera una “demonic repetition compulsión” como bien apunta Maar (2005, p. 35).

elderly readers will surely recall at this point the obligatory scene in the Westerns of their childhood. (V. Nabokov, 2012b, p. 298)

Y si nos atenemos a las raíces crísticas de Humbert pues entendemos por qué su amor sufriente (que en el cristianismo no busca la correspondencia con el del ser amado) se transmuta en amor sufriente que el romántico convierte en materia novelable o en excusa artística:

Con la decadencia del cristianismo, el sufrimiento amoroso se transforma en una nueva fuente de valor propio por medio de la expresión artística, sobre todo en el caso del Romanticismo. Al igual que en el modelo cristiano, aquí el sufrimiento se considera como una dimensión inevitable, necesaria y superior de la existencia. (Illouz, 2013, p. 170)

Así pues el artista romántico no será ajeno al dolor como no lo estará tampoco Humbert quien constantemente alude a ello. Por el contrario, verá el dolor como una posibilidad de purificación, de sensualismo y de estetización. Humbert “is at once a lucky idler, a man of many sighs, a priest who worships only beauty, a creature stepping out of from behind the stove dressed in the clothes of a travelling scholar, a poet (...)” (Proffer, 1968, p. 118). Y hasta poseyendo una forma de capital simbólico ya que a más sufrimiento mayor la superioridad moral que adquirirá frente a sus semejantes (Illouz, 2013, p. 171). Así que el romántico ganará por partida doble al satisfacer su deseo (ya que está pleno de ellos y de anhelos) y a la vez también al no satisfacerlos.

El otro momento en el cual ese torrente de lágrimas se desata, jjunto

con una tempestad!, es cuando Humbert parte de la casa de la ya señora Schiller en busca de su endemoniado enemigo: “And presently I was driving through the drizzle of the dying day, with the windshield wipers in full action *but unable to cope with my tears*” [énfasis agregado] (p. 280). Ese *unable to cope* es significativo ya que allí se demuestra que el quiebre de Humbert es ya irreversible, que su confesión crística se acerca, que ya es imposible tener de vuelta a su Lolita porque ya no ha dejado de ser una nínfula, porque ya se ha convertido, gracias a las descripciones y comparaciones del mismo Humbert, en Charlotte. Finalmente debemos decir que el sufrimiento y cambio en Humbert, deben ser documentados según él, rasgo de un personaje egocéntrico, y característica propia del héroe romántico. En esa confesión es como si se presentara ante un Juicio Final, enarbolando la sinceridad total. Una sinceridad como si fuera por sí misma loable, con ella buscando entonces el entendimiento y el perdón del lector.

3.4 Voz

a) Narrador autodiegético

Primero hablemos del modo en el que Humbert nos da cuenta de su confesión. Iniciemos con unas palabras, no de un narratólogo sino del propio Nabokov, y que bien pueden ilustrar sobre el estilo de su personaje:

Style is not a tool, it is not a method, it is not a choice of words alone.

Being much more than all this, style constitutes an intrinsic component or characteristic of the author's personality. Thus when we speak of style we mean an individual artist's peculiar nature, and the way it expresses itself in his artistic output. It is essential to remember that though every living person may have his or her style, it is the style peculiar to this or that individual writer of genius that is alone worth discussion. And this genius cannot express itself in a writer's literary style unless it is present in his soul. A mode of expression can be perfected by an author. (1982, pp. 59-60)

[...]

Style, I remind you, is the manner of an author, the particular manner that sets him apart from any other author. If I select for you three passages from three different authors whose works you know –if I select them in such a way that nothing in their subject matter affords any clue, and if then you cry out with delightful assurance: 'That's Gogol, that's Stevenson, and by golly that's Proust' –you are basing your choice on striking differences in style. (1982, p. 212)

Humbert nos da cuenta a través del pastiche de la declaración judicial un relato en el cual un narrador autodiegético habla de su propia vida. Las descripciones que dan cuenta de él, hablan a la vez del medio que lo rodea, manifiestan su ideología y posición frente al mundo. Algo de por sí inevitable ya que

la imagen que recibimos del objeto viene determinada por el focalizador. A la inversa, la imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo sobre el focalizador mismo. Cuando está implicada la focalización, ¿hacia dónde se dirige?

1. ¿Qué focaliza el personaje: a qué se dirige?
2. ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas?

3. ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado? (Bal, 1990, p. 112)

Humbert, con una visión solipsista, da la versión de todos los hechos del relato. Lo hace a través del recuerdo, de la imaginación, y de la clasificación; editando y dejando de lado sucesos que no le convienen. A la vez busca la simpatía de los lectores a través de los miembros del jurado, disculpándose, justificándose y autoincriminándose. Todo para que le concedamos la absolución y el perdón. El interés subyacente de Humbert es hacernos ver que él no ha sido más que una víctima de su enfermedad, la ninfolepsia. Como cuando se explaya muy sutilmente en ese momento fetiche, su primer encuentro sexual con Lolita al decir, y como justificándose: “She told me the way she had been debauched” (V. Nabokov, 2012b, p. 135). Como si la niña a la que abusa ya hubiera estado corrompida, llevándolo a él también al abismo. El que mejor puede dar fe de esta manipulación de Humbert es Nabokov, su propio creador: “Humbert Humbert is a vain and cruel wretch who manages to appear ‘touching’” (1990, p. 81).

Si la versión de Lolita procede a través de Humbert, también aclara cómo ha logrado componer esa imagen que nos da, puesto que “el narrador finge tan claramente testificar, tendrá que aclarar también cómo consiguió la información” (Bal, 1990, p. 131). Ofrece así entonces a sus narratarios, por ejemplo, una imagen de Lolita gracias a sus oficios de investigador y voyeur, textos y versiones de otros personajes que la rodean. Gracias a información recibida de Charlotte, sabemos que desde su primer año era, por ejemplo, “spiteful” (V. Nabokov, 2012b, p. 46) ya que tiraba los juguetes fuera de su cuna

solo para observar a su madre recogerlos, como si se estuviera recurriendo al concepto del *fort-da* freudiano logrando así un pastiche del discurso psicoanalítico.⁴⁰

Los sentimientos de Charlotte hacia Lolita son generalmente de impaciencia y antipatía: “You see, *she* sees herself as a starlet; I see her as a sturdy, healthy, but decidedly homely kid. This, I guess, is at the root of our troubles” (V. Nabokov, 2012b, p. 65). En este sentido, Humbert prosigue con la voz de Charlotte, en eso de los deseos (truncados) de Lolita de ser una fulgurante estrella. En uno de los poemas que escribe a modo de pastiche, prosigue con ese encuadramiento iniciado por la madre:

“Wanted, wanted: Dolores Haze.

⁴⁰ Eso de tirar el juguete para luego recuperarlo es precisamente utilizado por Freud para explicar su concepto del *fort-da*, metáfora del deseo y su satisfacción, de la presencia y ausencia, caracterización en últimas de la vida síquica. Dice Freud de su propio nieto de año y medio:

El excelente chiquillo mostraba tan sólo la perturbadora costumbre de arrojar lejos de sí, a un rincón de su cuarto, bajo una cama o en sitios análogos, todos aquellos pequeños objetos de que podía apoderarse. [...] Mientras [...] solía producir, con expresión interesada y satisfecha, un agudo y largo sonido, o-o-o-o [...] que significaba fuera (fort). Observé, por último, que todo aquello era un juego inventado por el niño y que éste no utilizaba sus juguetes más que para jugar con ellos a estar fuera. Más tarde observé algo que confirmó mi suposición. El niño tenía un carrito de madera atado a una cuerdecita [...] teniéndolo sujeto por el extremo de la cuerda, lo arrojaba con gran habilidad por encima de la barandilla de su cuna, forrada de tela, haciéndolo desaparecer detrás de la misma. Lanzaba entonces un significativo o-o-o-o, y tiraba luego de la cuerda hasta sacar el carrito de la cuna, saludando su reaparición con un alegre ‘¡aquí!’. Este era, pues, el juego completo: desaparición y reaparición, juego del cual no se llevaba casi nunca a cabo más que la primera parte, la cual era incansablemente repetida por sí sola, a pesar de que el mayor placer estaba indudablemente ligado al segundo acto. (1974, pp. 2511-2512)

Hair: brown. Lips: scarlet.

Age: five thousand three hundred days.

Profession: none, or 'starlet'" (V. Nabokov, 2012b, p. 255)

Por otra parte, las autoridades académicas la etiquetan como niña inquieta y maliciosa. Información que a su vez se contradice y complementa con la de Humbert, porque él sabe cosas de ella que estas autoridades desconocen, por supuesto. Aunque lo que más tensiona a Humbert es lo que él ignora que ellas saben, como cuando se ve enfrentado a Pratt, y no sin cierto humor negro, uno de los rasgos del relato, Humbert le dice: "She seems quite normal and happy to me," I said (disaster coming at last? Was I found out? Had they got some hypnotist?)" (V. Nabokov, 2012b, p. 196). Ese humor negro se mezcla con una tensión en grado sumo. ¿Ha revelado algo Lolita de la convivencia con su padrastro? ¿Le comunicará la rectora algo a este temeroso Humbert? La construcción de la figura de Lolita se hace entonces a través de fragmentos, en algunos casos, de pastiches.⁴¹ En todo caso, la imagen es reconstruida gracias a la memoria apelando ante todo al factor sensorial que "est tout à fait fondamentale dans la construction mentale du personnage de la nymphette que repose sur un mécanisme de mémorisation" (Raguet-Bouvard, 1996, p. 24). De tal suerte que el idealizado recuerdo de Lolita, junto con los términos despectivos hacia ella, por parte igualmente de Humbert y de Charlotte, terminan por construir una semblanza en términos de amor-odio, una semblanza que es también utilizada por Humbert hacia sí mismo. Porque el desprecio estará reservado exclusivamente

⁴¹ Con respecto a la recuperación de fragmentos para construir un pasado, ver Jacobs (2001, p. 266).

para el resto de personajes, recurriendo a toda suerte de adjetivos negativos. Valeria y su nuevo marido, o aquellos que amenazan con interponerse entre él y Lolita, son el objeto de sus invectivas. Especialmente Quilty de quien es especialmente enfático en señalar su maldad y monstruosidad –¿para poder justificar su posterior asesinato?– describiéndolo constantemente en los términos de *fiend*, *beast* y *satyr*, calificativos muy ajustados a su naturaleza ya que “[d]arkness and rain seem to be associated with Quilty” (Proffer, 1968, p. 108).

Por otra parte, hemos de anotar que la narración autodiegética de Humbert configura una serie de coincidencias con la obra de Proust. Cuando el joven Humbert acaricia a Annabel, afirma que sentía el perfume de ciertos polvos de tocador mezclado con su propio olor a bizcocho,⁴² generando igualmente estos imborrables recuerdos: “and my senses were suddenly filled to the brim” (V. Nabokov, 2012b, p. 14), parodiando así la isotopía del recuerdo instintivo tan caro a Proust. Cuando Charlotte quiere recuperar con Humbert *sus perdidos años* matrimoniales, Humbert los califica de “Proustian intonations” (V. Nabokov, 2012b, p. 77), como si se tratara de recuperar una vigor juvenil ya ido, como si “by my marrying the mother of the child I loved I had enabled my wife to regain an abundance of youth by proxy” (V. Nabokov, 2012b, p. 77). Cuando Humbert llora la partida definitiva de Lolita, se configura también la parodia del título *La Fugitiva* o *Albertine Disparue* igualmente de Proust. Porque Humbert adecuadamente transforma ese segundo título así: “This book is about

⁴² Humbert se refiere a las pequeñas niñas por las cuales tanto suspira como *Mädgelein* (p. 111), teniendo un eco literario con la fetichizada magdalena de Proust.

Lolita; and now that I have reached the part which (had I not been forestalled by another internal combustion martyr) might be called “*Dolorès Disparue*” [énfasis agregado] (V. Nabokov, 20012b, p. 253). Humbert no tiene inconveniente tampoco en comparar su rica imaginación con la del autor francés aunque a la vez también reconociendo las limitaciones de Procasto: “My fancy was both Proustianized and Procrusteanized (V. Nabokov, 2012b, p. 264),⁴³ limitación de la imaginación que no le permite imaginar el engaño al cual ha vivido sometido por parte de sus mujeres.

Si el canónico autor francés posee su fetichizada magdalena, la contemporánea bicicleta logrará lo propio para Humbert hasta alcanzar límites de *leitmotiv* en lo que tiene que ver con despertar el recuerdo y lograr la presencia de la ausente Lolita:

No doubt, I was a little delirious –and on the following day I was still a vibration rather than a solid, for when I looked out the bathroom window at the adjacent lawn, I saw Dolly's beautiful young bicycle propped up there on its support, the graceful front wheel looking away from me, as it always did, and a sparrow perched on the saddle – but it was the landlady's bike. (V. Nabokov, 2012b, p. 244)

Lo anterior solo poco tiempo después de la desaparición de Lolita, cuando el estado mental de Humbert es histérico y desesperado, porque tiempo después la bicicleta sigue siendo el objeto fetiche que inevitablemente le trae el doloroso recuerdo de la nínfula:

⁴³ “from Procrustean; violently forced into conformity or inflexibly adapted to a system or idea. Procrustes was the legendary robber who made his victims fit a certain bed by stretching or cutting off their legs” (Appel Jr., 2012a, p. 438)

Then, when I understood my mind was cracking, I collected those sundry belongings, added to them what had been stored in Beardsley –a box of books, her bicycle, old coats, galoshes– and on her fifteenth birthday mailed everything as an anonymous gift to a home for orphaned girls on a windy lake, on the Canadian border. (V. Nabokov, 2012b, p. 255)

Guiños, parodias y alusiones a Proust, conectan particularmente también a *Lolita* con *En busca del tiempo perdido*, ambas novelas fundamentalmente procediendo a través de relatos autodiegéticos, y donde tanto en una obra como en la otra, los protagonistas tienen el privilegio de la narración. Aunque en *Lolita* ese *privilegio de la función narrativa* posee sus matices ya que la voz de Humbert se mezcla con el estilo libre indirecto insertando las voces de Charlotte y de Lolita, diversas cartas remitidas por diversos personajes y pastiches de publicaciones. Por ello, es que Rague-Bouvard afirma que en *Lolita* hay un constante desajuste en los diversos modos de la percepción (1996, p. 24). Como sucede en *Speak, Memory*, un texto trufado de prolepsis, analepsis y elipsis. De tal forma que el texto se ha venido a tomar como suerte de autobiografía disimulada. Porque los recuerdos que llegan en desorden se encajan como si fueran “purposeful instead of random, and reminds us by making us experience it that what we are reading has been composed” (Stuart, 1978, p. 169). Lo que parece indicar, una vez más, que toda autobiografía no puede escapar a ser una fábula en sí misma (Celaya en Caballé, 1995, p. 30). Paradójico entonces que lo que pretende ser “objetivo” se presente bajo el disfraz del “artificio”. En suma, con Nabokov tanto la autobiografía “real”

como la “ficcional”, parecen estar siempre confundidas.

Por el lado de *Lolita*, hay que señalar que Humbert, como narrador autodiegético, es confesor de su vida, protagonista del relato. Habla de su existencia desde la cárcel, ya en su adultez, a poco de encontrar la muerte. Hacia el final del texto, y como sucede con este tipo de relatos, “la distancia temporal (y espacial) que hasta entonces separaba la acción contada del acto narrativo se reduce finalmente a cero: el relato ha llegado al *aquí* y al *ahora*, la historia se ha reunido con la narración” (Genette, 1989a, p. 283). Porque los sucesos escogidos de su vida son los dignos de contar para él. Agrega además Genette: “*Todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato*” (1989a, p. 284). Porque características de todo texto autobiográfico serán la escogencia, manipulación, edición y el silencio en torno a ciertos sucesos de la historia de vida narrada (Reis & Lopes, 1996, p. 158).

En últimas, tenemos así una especie de sinsalida con cualquier narración en torno a una vida porque esta narración estará sometida a las limitaciones propias de la narración. Si *La verdadera vida de Sebastian Knight* es la imposibilidad de dar cuenta de un ser humano, de narrarlo ya que (también) esa tarea está sujeta a la falibilidad, al subjetivismo, a la fragmentación y a las impresiones cambiantes, pues Humbert también es consciente de ello cuando dice, “Being a murderer with a *sensational but incomplete and unorthodox memory* [énfasis agregado], I cannot tell you, ladies and gentlemen, the exact day when I first knew with utter certainty that the red convertible was following

us” (V. Nabokov, 2012b, p. 217). Con ello, tanto en el texto sobre Sebastian Knight como en *Lolita* desaparece la ilusión de hallar una verdad absoluta, el conocimiento se convierte en una versión textual más, se pierde el centro y la sacrosanta idea de originalidad. Todo ello propio por demás de la narrativa posmoderna donde predomina “lo excéntrico, lo periférico, lo paródico, la propia referencia y reflexión, los pastiches y la literatura trivial” (Santana, 2005, p. 35). Además en la narración autodiegética existen tres variantes para narrar: se narra, no se narra o se narra demostrando que se narra (Casetti & Chio, 1991), y esta tercera forma es precisamente de lo que hablamos, ello explica bien lo que es *Lolita*. Leemos un texto ya manipulado por un editor ficticio y en el epílogo, sale el autor anunciando que el prólogo era una broma más. Paralelamente tenemos ese tono distanciado, y hasta didáctico del narrador, cuando nos educa e ilustra sobre las formas (sobre todo “anticuadas”) del narrar:

I do not know if in these tragic notes I have sufficiently stressed the peculiar ‘sending’ effect that the writer's good looks –pseudo-Celtic, attractively simian, boyishly manly– had on women of every age and environment. *Of course, such announcements made in the first person may sound ridiculous. But every once in a while I have to remind the reader of my appearance much as a professional novelist, who has given a character of his some mannerism or a dog, has to go on producing that dog or that mannerism every time the character crops up in the course of the book.* [énfasis agregado] (V. Nabokov, 2012b, p. 103)

Ya que Humbert se describe como *attractively simian*, hay que decir que, como en toda autobiografía, intentará mostrarse a sí mismo bajo la

mejor luz posible, desde el resalte de su atractivo físico hasta la atenuación de su responsabilidad frente al abuso de Lolita. En términos generales, el narrador de una autobiografía siempre buscará eventos del pasado que le sean favorables (Reis & Lopes, 1996, p. 25), y mucho más en este pastiche autobiográfico que es *Lolita*. No sin cierta sorna, el narrador de *La dádiva*, por ejemplo, señala los buenos datos biográficos que se rescatan de un escritor, siempre *a posteriori*:

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)

b) Narrador no confiable

En el prólogo de *Desesperación* –uno de aquellos paratextos que en Nabokov cumplió la función de obra de arte– el autor dice de Hermann –el narrador– algo que mucho se asemeja a Humbert en eso del narrador no confiable, harto desequilibrado y enfrentado a un extraño doble:

Hermann y Humbert son iguales solamente en el mismo sentido en que lo son dos dragones pintados por el mismo artista en diferentes períodos de su existencia. Ambos son unos canallas neuróticos; pero hay una verde calleja en el Paraíso por la que a Humbert se le permite

vagar, ya oscuro, una vez por año; en cambio, el infierno jamás pondrá en libertad bajo palabra a Hermann. (1980, pp. 11-12)

Dichos narradores, bastante desequilibrados, tienen nada más y nada menos que la función de darnos la verdad de la ficción, para Nabokov nada diferenciada de una “realidad” construida y plasmada de igual modo ficcionalmente, una realidad en sí misma sometida a la deriva del recuerdo e incluso de la imaginación. En este sentido, Stuart igualmente afirma con respecto a Nabokov que para este, “the real world is the world of the imagination” (1978, p. 47). En este caso, estamos entonces en las manos de tipos como Humbert o Herman, que nos hablan de sí mismos y de sus familias, pero lo que siempre asalta durante la lectura es, ¿dónde será el próximo engaño? Veamos este fragmento tomado de *Desesperación*, con un gran parecido al relato autobiográfico de Humbert:

Mi padre era un alemán de idioma ruso, de Reval, en donde asistió a las clases de un famoso centro agrícola. Mi madre, rusa pura, *procedía de una familia principesca. En los cálidos días del verano, embutida en su vestido de seda de color lila, la lánguida dama se acomodaba en su mecedora, abanicándose, comiendo chocolate* [énfasis agregado]. (1980, p. 16)

Un inicio casi calcado y repetido en *Lolita*, una vez más la presencia de la reescritura en Nabokov. Este padre se podría decir que es otra especie de *salad of racial genes* (como el de Humbert), mezcla de nacionalidades e hibridación como el relato mismo de *Lolita*. Y la madre conserva igualmente ese tinte aristocrático pergeñado en otra novela como *La verdadera vida de Sebastian Knight*. Todo ello en un

ambiente aristocrático y elitista que se refleja de nuevo tan bien al inicio de *Lolita* y que servirá de contraste, entre doloroso y nostálgico para Humbert, cuando se encuentre en la casa de Charlotte o en sórdidos hoteles. El desafío se presenta cuando el narrador de *Desesperación*, nos obliga a un juego entre burlón y cruel, marca distintiva de los narradores tramposos, mentirosos, delirantes y locos de Nabokov. Ya que, pocas líneas más adelante, el mismo Hermann confiesa, sin ningún empacho, en una corta digresión, poco frecuente por demás, por no decir que inexistente en la literatura realista, que

lo que he señalado acerca de mi madre es una mentira deliberada. En realidad, era una mujer del pueblo, sencilla y tosca, sórdidamente vestida con una especie de blusa que le venía ancha por la cintura. Pude, desde luego, haberlo tachado, pero lo he dejado ahí a propósito, a manera de ejemplo de uno de mis rasgos esenciales: mi despreocupado e inspirado afán de mentir. (1980, p. 16)

Un guiño metaficcional más por parte de un narrador nabokoviano, advirtiéndole por demás al lector que no se puede fiar de lo que lee. En *Lolita* tendremos aparte de estos guiños metaficcionales, otros recursos como lapsus, “errores”, descuidos y nerviosos *spoonerisms* producidos por Lolita, esa inquieta *spoonerette* como la denomina Humbert, todo ello en la indeterminación de no saber si esa confesión brinda tranquilidad al lector o lo que logra es preocuparlo aún más. Porque advertido está de que todo, a lo mejor, es una bien condimentada mentira, toda una disparatada broma, y dependerá de él seguir creyendo o no (e incluso leyendo). En definitiva entonces, Humbert encajará perfectamente en ese tipo de narradores no

confiables, y definidos por Chambers como exhibidores de “misreporting, misreading, misevaluating, underreporting, underreading, underregarding” (2010, p. 147), y rasgos harto preponderantes, por demás, en la narrativa posmoderna (Shen & Xu, 2007, p. 45). Relatos posmodernos trufados de “unidentified interlocutors, erased events, the collapse of one voice into another”, concluye Chambers (2010, p. 149).

Esa sospecha de no confiabilidad en Humbert se da desde que insiste en mostrarse como una figura crística, cuando nos invita lastimeramente a que contemplemos su “tangle of thorns” (V. Nabokov, 2012b, p. 9). Dicho de manera suplicante y como queriendo ganar desde un inicio nuestra simpatía por el sufrimiento experimentado:

In his penchant for culpatory effusion Humbert joins a long line of guilty heroes, a whole literary tradition in fact, forcefully though somewhat uncharitably summed up by Wyndham Lewis in some remarks about the nineteenth-century decadents from whom Nabokov's hero has inherited some of his tastes and affectations. (Rampton, 1984, p. 110)

Con una narración del todo solipsista, que enfatiza esa voz no objetiva que cuestione o ponga en perspectiva lo dicho. Humbert se declara entonces culpable y víctima a la vez, es el procesado y el juez, o por lo menos juez de su propia narración. “*Lolita* is a moral novel in the fullest sense. Humbert is both victimizer and victim, culprit and judge” (Appel Jr., 1967, p. 225). Esa ambigüedad en torno al

tratamiento que Humbert se da para sí mismo, se ahonda aún más cuando califica también a Quilty de culpable (*guilty Quilty*) de todos sus pesares: “Quilty is Humbert's guilt” (Williams, 1967, p. 261). Cuando Humbert proyecta en Quilty su culpa, se configura una vez más ese personaje doble (Humbert y Quilty como enemigos, Quilty a la vez como parodia de Humbert), manifestándose una vez más ese proceso dialéctico de contrarios y complementos en *Lolita*.

Y bueno es recordar aquí también, ya que hablamos de narradores no confiables, que el de *La verdadera vida de Sebastian Knight* reconoce, por ejemplo, en cierta ocasión, haber referido sucesos que ni él mismo sabe si ha visto o escuchado (1978, p. 8). En ese mismo sentido, somos conscientes de que Humbert no alcanza a saber, ver, o escuchar muchos elementos de la diégesis, de tal manera que no lo podría saber todo. Humbert se convierte así entonces en un típico narrador autodiegético con focalización limitada, un “focalizador personaje [...] que conlleva *parcialidad y limitación*” (Bal, 1990, p.110). Humbert intenta saber, por ejemplo, lo que está haciendo su histérica esposa, justo después de que ella ha leído su diario, afirmando él con aprensión, “I wanted to hear what she was saying: she canceled an order for something or other” (V. Nabokov, 2012b, p. 96). También existe información que él no sabe de primera mano, sino a través de otros personajes como cuando Beale, el hombre que luego atropella a Charlotte, le relata lo sucedido tal vez a su conveniencia. La visión que tenemos de la nínfula también es dada a través de diversos personajes, pero la versión final está a cargo de Humbert, lo que hace todo mucho más confuso tanto en torno al relato como a la información que se nos ofrece de ella. La otra cara de la moneda es que, si bien como lectores

quedamos con la sensación de que hay cosas ocultas, tampoco habría otra manera de saberlas, lo que señala la imposibilidad de un acceso completo a la verdad. Resultando entonces esto, no en una característica de la personalidad del narrador, sino en una ausencia de información (a veces inevitable) y con la cual el lector reacciona inevitablemente con incomodidad, proyectando esa incomodidad en el narrador, de manera que “unreliability is not so much a character trait of a narrator as it is an interpretive strategy of the reader” (Shen & Xu, 2007, p. 54).

Recapitulando, tenemos entonces que Humbert tiene literalmente siempre la última palabra y nosotros siempre quedamos en la disyuntiva de creerle o no. Es amo y señor de la narración porque siempre la visión de Lolita estará dada siempre de una manera solipsista a través de él, siendo su narración

d'une part une volonté absolue de possession, c'est lui le détenteur de l'information, et il ne livrera que ce qu'il veut bien laisser filtrer, et d'autre part le flou de son esprit, la focalisation sur certains points en certaines circonstances, que varieront en d'autres circonstances, et qui n'ont pour fonction que de révéler l'obsession constante et les phobies passagères de l'esprit de Humbert. (Raguet-Bouvard, 1996, p. 26)

Si bien es más que claro que no podemos confiar del todo en Humbert, paradójicamente el texto que nos ofrece es el pastiche del género confesional. Ahí intentará presentarse como “totalmente” honesto, aunque esa palabra siempre habría que ponerla (también) entre comillas. Si en su relato nos ha confesado su inclinación a la

mentira y a la burla, la máscara que ha llevado toda su vida se cae, se desintegra, ¿qué nos hace creer que por fin dice la verdad? Porque a propósito de máscaras, Humbert ve –o creer ver– a su enemigo también armado de ellas, en una ocasión cree que Quilty es su tío llevando una máscara de Jutting Chin con la única intención de atormentarlo. Sabremos, por supuesto, junto con Humbert, que han sido recurrentes los distintos disfraces utilizados por Quilty para ocultarse de Humbert y jugar con él. Y si Humbert hubiera sido tan imaginativo como su enemigo, a lo mejor habría entrado en su lógica y lo habría desenmascarado, afirma Abrams (2007). Aunque toda esta recurrencia a las máscaras, no son ajenas en fin a la novela postmoderna ya que el travestismo, el camuflaje y los disfraces serán los elementos más recurrentes de dicha narrativa (Santana, 2005, p. 38).

Quilty no es el único que lleva máscaras para engañar: Valeria, Lolita, el mismo Humbert también lo hacen. Así, observamos toda una serie de personajes dados a la mentira, iniciando por Humbert que le miente a Charlotte en torno a sus intenciones matrimoniales, luego mintiéndole a Lolita sobre la suerte de su madre, una Lolita quien a su vez mentirá sobre su relación con Quilty, este también haciéndole creer que la convertirá en una estrella de cine.⁴⁴ Por lo menos, de esta

⁴⁴ Y si Humbert no es el único que miente, tampoco será el único que haga confesiones, personajes como Charlotte o Lolita también las harán. Charlotte, para no enfrentarse a una posible vergüenza derivada de un *no* debido a la propuesta de matrimonio que le hace a Humbert. Prefiere dejarle una misiva para evitar su reacción, porque ella bien sabe que no gusta a Humbert: “Of course, I know with absolute certainty that I am nothing to you, nothing at all to you, nothing at all” (V. Nabokov, 2012b, p. 67). El inicio de su carta es casi calcado al de la novela: “This is a confession. I love you” (V. Nabokov, 2012b, p. 67). Y Humbert, con sorna, confunde (o quiere confundir) sus garabatos: “its hysterical scrawl for a schoolgirl's

manera, nos informa Humbert sobre el engaño al que se vio sometida Lolita por Quilty:

The idea was he would take her in September to Hollywood and arrange a tryout for her, a bit part in the tennis-match scene of a movie picture based on a play of his –Golden Guts– and perhaps even have her double one of its sensational starlets on the Klieg-struck tennis court. Alas, it never came to that. (V. Nabokov, 2012b, pp. 275-276)

Esa recurrencia de los personajes al engaño, acerca mucho a *Lolita* a la parodia de la novela negra mostrando lo más sórdido e inmoral de una sociedad. La infidelidad de Valeria, el amor secreto de Charlotte por Humbert y el de Humbert por Lolita, las falsas intenciones matrimoniales de Humbert con Charlotte; pero además un médico charlatán, un joven que abusa de las niñas en el campamento de su madre... como si la novela diera cuenta de la falsedad de esa sociedad y hacia el final todo se develara. Con una elusiva verdad saliendo a flote, pero no sin consecuencias, porque su hallazgo puede llevar incluso a la tragedia, casi a una tragedia shakespereana con múltiples muertos.

Relacionado con lo del narrador no confiable, tenemos además un problema adiconal, su desequilibrio mental. Una narración que,

scribble” (V. Nabokov, 2012b, p. 67). Así pues, el triángulo de la confesión se va conformando: Humbert el gran confesor y autor, Charlotte confesora de su amor por él, Lolita hacia el final también, confesará a regañadientes su “traición” a Humbert. Y como corresponde al régimen de la narratología, los personajes que confiesan ya han cambiado de un estado a otro (de la transgresión a su confesión), no pudiendo ser ya los mismos. Porque igualmente la confesión requiere valentía y supone una “cierta seguridad en el valor de uno mismo y del alcance universal de la experiencia individual” (Caballé, 1995, p. 26).

asimismo, si está dada en primera persona, será todavía mucho más sospechosa (cf. Stuart, 1978, p. 38), conllevando una implícita desazón ya que no hay posibilidad de contraste ni de evaluación en torno a la veracidad de dicha voz. Una primera persona que, como sucede con los narradores de Edgar Allan Poe, expresa e invita a darle la voz al loco:

Si un personaje habla sobre sí mismo y a sí mismo estará practicando un autoanálisis. No podemos estar seguros de que se esté juzgando correctamente, y la literatura nos muestra muchos casos de autoanálisis inmaduro, ‘no fiable’, engañoso, incompetente o desequilibrado. Los géneros especialmente adecuados a esta forma de calificación son obviamente los autobiográficos: diario, confesiones, novela autobiográfica. En *The Tell-Tale Heart*, E. A. Poe deja que su personaje explique por qué no está loco, aunque haya asesinado a alguien, y estas confesiones demuestran claramente, por su negación, la existencia de su locura. (Bal, 1990, p. 97)

Humbert tiene crisis mentales que lo obligan a ser internado en hospitales psiquiátricos, miente descaradamente, busca el perdón de los lectores y desea immortalizarse con su níñfula. Es pues una narrativa subjetiva, solipsista que tiene unas condiciones propias y unos intereses claros. La narración de Humbert es decididamente sesgada buscando una redención. Con un relato en primera persona que

is just the ticket for dealing with the possibly insane. Sometimes the character doing the talking doesn't know what's really going on, and moreover doesn't know that he doesn't know. Sometimes you just

can't tell about reality. (Thomas Foster cit. en Aparicio Maydeu, 2011, p. 368)

Y para narradores locos, Nabokov, siendo *Pale Fire* la versión extrema de *Lolita*. Porque Charles Kinbote sería “el no va más en narradores no fiables, esos con los que el escritor jugaba a las máscaras” (Aparicio Maydeu, 2009, p. 239). Chiflados y utilizados por doquier, Humbert es además un hombre “with an obsession, and I think many of my characters have sudden obsessions, different kinds of obsessions” (Nabokov, 1990, p. 14). Además de desequilibrado mental, harto irónico y en grado extremo, burlón y lúdico. En esa no confiabilidad, llega al extremo de reconocer que inventaba el contenido de los sueños a sus siquiatras para saber el resultado de sus interpretaciones. O cambiando su nombre adrede para el periódico local, o mintiendo a Lolita y Charlotte descaradamente sobre aventuras inexistentes en el Ártico, o haciéndole creer a la directora del colegio que es un consumado padrastro. Así que, ¿podríamos en algún momento créerle que por fin dice la verdad? ¿Se puede fiar uno de la “declaración judicial” de este mentiroso pertinaz? ¿Qué nos puede llevar a creer que ahora, por fin, sí es sincero? No hay muchas razones para el optimismo además porque “[t]he history of unreliable narrators from Gargantua to *Lolita* is in fact full of traps for the unsuspecting reader” (Nünning cit. en Shen & Xu, 2007, p. 52).

En todo caso, ya desde el (falso) paratexto de John Ray Jr. se nos ha advertido sobre el cuidado que hay que tener con Humbert, sobre su desequilibrio mental: “had our demented diarist gone, in the fatal summer of 1947, to a competent psycho-pathologist, there would have

been no disaster” (V. Nabokov, 2012b, p. 4), concluye el editor ficticio. Y lo curioso también es que es en Estados Unidos donde Humbert empieza a experimentar dichas crisis mentales. Debe asistir a un sanatorio por más de un año ya que sufre un “dreadful breakdown” para regresar al trabajo “only to be hospitalized again” (V. Nabokov, 2012b, p. 32). Posteriormente va al Ártico y una vez ha regresado “to civilization I had another bout with insanity (if to melancholia and a sense of insufferable oppression that cruel term must be applied)” (V. Nabokov, 2012b, p. 34). Hacia el final del relato, la pérdida de su nínfula lo desequilibra nuevamente: “At the time I felt I was merely losing contact with reality; and after spending the rest of the winter and most of the following spring in a Quebec sanatorium where I had stayed before” (V. Nabokov, 2012b, p. 255). En este sanatorio, escribe un poema que incluye en el relato, un poema que luego es psicoanalizado por él mismo (!), y que le ha hecho concluir que

I notice it is really a maniac's masterpiece. The stark, stiff, lurid rhymes correspond very exactly to certain perspectiveless and terrible landscapes and figures, and magnified parts of landscapes and figures, as drawn by psychopaths in tests devised by their astute trainers. (V. Nabokov, 2012b, p. 257)

De tal manera que la personalidad de Humbert resulta ser tan compleja como la construcción de la novela misma. “Humbert’s story—the novel *Lolita*— is, in fact, a novel in the form of a case history” (Green, 1988, p. 102). *A case history* que John Ray, Jr. no duda en prever como un clásico: “*Lolita* will become, no doubt, a classic in psychiatric circles. As a work of art, it transcends its expiatory aspects”

(p. 5). Humbert, igualmente, como los narradores desquiciados de su parodiado Edgar Allan Poe, también hace alardes de su inteligencia, de su genialidad, resultando en todo un género en sí, *la novela del genio* precisamente, propia también de la narrativa posmoderna (Santana, 2005). Esta novela del genio, *Lolita* es también un buen ejemplo de ello, incluye un personaje con características bien particulares, recayendo sobre él casi siempre la narración, así que ya podemos avistar las consecuencias. Y básicamente se puede caracterizar este personaje como anormal, predispuesto a la locura, inmoral, libre por naturaleza e infantil. Resultando así en un paria de la sociedad, exhibiendo desprecio por los seres que lo rodean, autárquico, solo creyendo en sí mismo. Se cree único, y observa cosas que los otros ignoran. Su sufrimiento, además, es lo que tiene que pagar por su arte. Este tipo de genio artístico odia pero quiere ser amado, se siente por encima del resto y resuelve su problema existencial a través del arte. Se aísla en sí mismo, lo que lo rodea no vale la pena para él. La novela del genio también está emparentada con la novela de formación, ya que el personaje viaja extensamente, no posee un centro, vive en la periferia. Este tipo de personaje es además un gran observador y curioso. Finalmente, con la novela de formación relacionada con la novela del genio se configura, pues, toda una aventura existencial. Humbert, por ejemplo, da buena cuenta de ello ya que desde joven es un transgresor y siempre parece vivir al margen de la ley y la moral. Busca prostitutas y espía niñas a escondidas, lo último, por supuesto, en una clara transgresión. Y finalmente se obsesiona con Lolita, la más desafiante de todas esas tiernas nífulas porque,

[La] ‘buena muchacha’ [...] en el fondo simplemente es demasiado aburrida. Lo que el héroe desea es una chica que le ofrezca estímulo, estímulo sexual, una chica que tenga algo de prostituta; en resumen, una ‘mala mujer’. Con la chica buena no hay misterio, la vida es infinitamente repetitiva; con la muchacha mala, por mucho que se la conozca, nunca se la conocerá completamente; la vida es infinitamente misteriosa. Da la impresión de tener siempre algo en reserva. (Palmer, 1983, pp. 63-64)

Aunque Lolita, de *femme fatal* pasa a ser luego, gracias al remordimiento y a la pulsión artística de Humbert, la doncella idealizada. Ello ya ha sido anunciado cuando Humbert afirma que “there was in her a garden” (V. Nabokov, 2012b, p. 284). En Humbert, el arrepentimiento promueven sus lágrimas –no hay que olvidar que una de las características justamente del Romanticismo es su proliferación–, lágrimas que a su vez también tuvieron su proceso. Cuando sospecha del engaño de Lolita, se desata en él una inusitada tormenta de lágrimas: “It may interest physiologists to learn, at this point, that I have the ability –a most singular case, I presume– of shedding torrents of tears throughout the other tempest” (V. Nabokov, 2012b, p. 207). Lágrimas que también serán el preámbulo al segundo y fatal viaje que emprenderá con Lolita, viaje que inesperadamente se realiza a instancias de ella.⁴⁵ Finalmente, si la narración ha sido dada por un narrador desequilibrado y no confiable, ello se reflejará asimismo en los cambios abruptos del relato. La pártida inesperada a instancias de

⁴⁵ Ese viae luego se entenderá como un plan en conjunto que tiene con su amante:
Look, I've decided something. I want to leave school I hate that school I hate the play, I really do! Never go back. Find another. Leave at once. Go for a long trip again. But this time we'll go wherever I want, won't we? (V. Nabokov, 2012b, p. 207)

Lolita es, entre otros sucesos, características de una narración plagada de cambios inesperados, abruptos y radicales que tuercen la historia por caminos insospechados. Ya lo adivinaba Seldon en 1958, solo tres años después de la primera publicación de *Lolita* en Estados Unidos, al decir que “[u]nder the razzle-dazzle style and almost too ingenious plotting (all important events are fortuitous)” (1996, p. 247). Ese abrupto cambio, el segundo viaje que propone Lolita, es tomado por Humbert de una manera un tanto ingenua ya que aún no sabe que esos cambios repentinos obedecen a una razón: “Oh, Lolita, you should be careful of those surrenders of yours. I remember you gave up Ramsdale for camp, and camp for a joyride, and I could list other *abrupt changes* [énfasis agregado] in your disposition” (V. Nabokov, 2012b, p. 209). Esta vez tuvo mala suerte ya que sabremos al tormento al que lo someterá Quilty y que ahí perderá a Lolita. Porque anteriormente, ha habido otros accidentes que le han “ayudado” a que su destino cambie: Valeria tiene un amante y obliga a Humbert a marchar solo a los Estados Unidos, la casa de McCoo se incendia y lo obliga a tomar la opción de Charlotte. Bien lo afirma Bal: “Los acontecimientos [se definen] como ‘la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores’. La palabra ‘transición’ acentúa el hecho de que un acontecimiento sea un proceso, una alteración” (Bal, 1990, p. 21).

3.5 Juegos lingüísticos y literarios

a) Joyce, Shakespeare y los juegos de palabras

Los juegos de palabras en Nabokov, y particularmente en *Lolita* con “those amusing rumors, rumor, roomer” (V. Nabokov, 2012b, pp. 49-50), siempre vinculan al autor ruso con otro maestro reconocido por ellos, James Joyce (Appel Jr., 2012a; Navarro, 2014). Particularmente Navarro no duda en meterlos a ambos en el mismo saco al decir que “[c]omo Joyce y muchos otros escritores modernistas, Nabokov es un maestro de la parodia, juegos literarios y alusiones a otros escritores” (2014, p. 26). Pero, con o sin Joyce, definitivamente en *Lolita* el juego lingüístico es uno de sus principales componentes. Para Nina Berberova, por ejemplo:

Las palabras y las frases están regidas menos por la lógica que por el principio de una gestualidad sonora, por asociaciones musicales o de otro tipo: juegos de palabras, retruécanos, figuras de paronomasia se encuentran a veces en estrecha vecindad, formando así la particularidad del tejido verbal. (2010, p. 46)

Si Nabokov siempre se quiso desmarcar del escritor irlandés, Humbert al parecer no, ya que este le hace una debida declaración admirativa: “*J’ai toujours admiré l’œuvre ormonde du sublime Dublinois*” (V. Nabokov, 2012, p. 207). Como vemos, el francés Humbert crea el neologismo *ormonde* a partir de *bors du monde* para calificar y darnos cuenta de su admiración por la obra de ese otro reconocido mistificador. El “God or Shakespeare” (V. Nabokov, 2012b, p. 284) de Humbert, es también un guiño literario a Joyce, cuando Stephen Dedalus en *Ulises* afirma “God, the sun, Shakespeare”, evocación de una obra admirada y estudiada seriamente por Nabokov (Appel Jr., 2012a, p. 444).

Igualmente Shakespeare, con sus juegos verbales, es también decididamente influyente en *Lolita*. Influjo demostrado en múltiples homenajes a través de alusiones y guiños hipertextuales, descubiertos cada vez más, a medida que avanzan los estudios nabokovianos. Por ejemplo, encontramos también en *Pnin*, novela posterior a *Lolita* y donde persiste esa influencia shakespereana en Nabokov que

Pnin pocketed his index card and, while doing so, recalled without any prompting what he had not been able to recall a while ago:

...plila i pela, pela i plila...

...she floated and she sang, she sang and floated...

Of course! Ophelia's death! *Hamlet!* In good old Andrey Kroneberg's Russian translation, 1844 –the joy of Pnin's youth and of his father's and grandfather's young days! (1996, p. 353)

Fue Elizabeth Janeway una de las primeras críticas que señaló que la tragicomedia vivida en *Lolita*, tenía todo un trasfondo shakespeareano. Fue también una de las pocas críticas que se alejó, una vez publicada *Lolita* por primera vez, de esa barahúnda de acusaciones en torno al supuesto contenido pornográfico o escandaloso de la novela. Se centró, por el contrario, en las cualidades formales del libro y entendió, junto con Erica Jong afirmando esta última que

Humbert's fate seems to me classically tragic, a most perfectly realized expression of the moral truth that Shakespeare summed up in the sonnet that begins, 'The expense of spirit in a waste of shame/ Is lust in action': right down to the detailed working out of Shakespeare's

adjectives, 'perjur'd, murderous, bloody, full of blame.' Humbert is the hero with the tragic flaw. (1996, p. 284)

Schuman (2014) y Naiman (2006) dan cuenta también de la presencia de Shakespeare en la obra de Nabokov, y en *Lolita* particularmente. Los celos de Humbert, por ejemplo, son tan poderosos como los que siente Otelo: “But I was quite positive that as long as my *regime* [énfasis agregado] lasted she would never, never be permitted to go with a youngster in rut to a movie” (V. Nabokov, 2012b, p. 186). No sorprende que bajo ese *regime*, Lolita haya decidido escapar y liberarse precisamente un 4 de julio... Según Suzanne Fraysse también se puede pensar a *Lolita* como una alusión constante a *The Tempest* ya que Humbert “will often compare himself to Miranda’s father, a magician and chess player, leaving it to the reader to compare Quilty to Caliban” (2008, párr. 7).

La influencia de Shakespeare en Nabokov, por supuesto, viene de sus lecturas, de su época de formación, declarando él mismo que durante “la adolescencia leí, a pares, Otelo y Onegin” (Nabokov, 2001, p. 178), presencia shakespereana que luego se podría ejemplificar en formas paródicas concretas como cuando Humbert exclama “all New England for a lady-writer's pen!” (V. Nabokov, 2012b, p. 49). En el Teatro Elsinore (Elsinore, castillo de Hamlet) tuvo sus inicios Roland Pym como actor y “Shakespeare a ghost town” (V. Nabokov, 2012b, p. 156) es uno de los pueblos que el mistificador Humbert pasa en uno de sus viajes con Lolita. Finalmente, en inversión paródica, Quilty en sus desvaríos dice precisamente lo contrario que aconsejaba el canónico dramaturgo inglés: “–I have not much at the bank right now

but I propose to borrow— you know, as the Bard said” (V. Nabokov, 2012b, p. 301).

Nabokov, traductor al ruso de Shakespeare, y también su erudito conocedor (Naiman, 2006, p. 5), manifestó toda esa evidente influencia en una admiración declarada, imitándolo formalmente en algunas ocasiones gracias a juegos de palabras y de dobles sentidos, especialmente allí donde el lenguaje obsceno debía aparecer en *Lolita* (Naiman, 2006). Porque en cuanto a la relación entre Shakespeare y los juegos de palabras, existe un reciente y marcado interés por estudiar el uso de obscenidades en la obra del dramaturgo inglés (nuevo enfoque, dadas las pasadas ediciones casi asépticas, dirigidas a los jóvenes lectores del dramaturgo). Reconocido es el uso que hace Shakespeare, por ejemplo, de la palabra *con* (que en francés, se sabe, hace referencia al órgano sexual femenino), Humbert haciendo igualmente un uso erotizado del francés (Naiman, 2006, p. 7). La palabra *con*, como sílaba y prefijo en inglés, al parecer genera el mayor número de juegos lingüísticos y de dobles sentidos en la novela. *Unconscious*, *contrast*, *hors concours* son, por ejemplo, las palabras que utiliza Humbert cuando invoca a diversas nínfulas. De la más amada de ellas afirma particularmente:

Sitting on a high stool, a band of sunlight crossing her bare brown fore arm, Lolita was served an elaborate ice-cream *concoction* topped with synthetic syrup. It was *erected* [énfasis agregados] and brought her by a pimply brute of a boy in a greasy bow tie who eyed my fragile child in her thin cotton frock with carnal deliberation. (V. Nabokov, 2012b, p. 115)

Cuando Humbert se debe enfrentar a Miss Pratt, la rectora del colegio donde estudia Lolita, esta le lanza a bocajarro: “Let me ask a blunt question, Mr. Haze. You are an old-fashioned *Continental* father, aren't you?” “Why, no,” I said, ‘*conservative*, perhaps, but not what you would call old-fashioned [énfasis agregados]” (V. Nabokov, 2012b, p. 193).

Dos palabras adicionales, *chatte* y *hole*, son excusa para las obscenidades y los juegos lingüísticos al modo shakespereano de Humbert.⁴⁶ La primera remite al órgano sexual femenino en francés, hallándose por ejemplo en: “We came to know –*nous connûmes*, to use a Flaubertian intonation– the stone cottages under enormous *Chateaubriandesque* trees [énfasis agregado]” (V. Nabokov, 2012, p. 145). Y por el lado de *hole*, palabra utilizada también para referirse al órgano sexual femenino (Naiman, 2006), Lolita primero indica de sí misma que obedece órdenes, y Humbert lo reconfirma burlescamente al pensar que “[s]he was on the *whole* an obedient little girl” (V. Nabokov, 2012b, p. 115). Para rematar, Lolita dice de sí misma también que posee una “*wholesome* personality [énfasis agregado]” (V. Nabokov, 2012b, p. 114), no pareciendo quedar duda del juego obsceno connotado con dicha palabra. Poco después de estos juegos verbales, y gracias una vez más a la palabra *hole*, Humbert se enterará de cómo Lolita fue “pervertida”, según él, en Camp Q, y así llegará a saber “the *whole* story [énfasis agregado]” (V. Nabokov, 2012b, p. 136).

⁴⁶ Agreguemos aquí, y ya que hablamos de erotismo, que Lolita es tomada además como una mariposa, recordando la fuerte carga metafórica sexual de este insecto, insecto tan expertamente conocido por Nabokov.

Lolita es también una excelente aprendiz de los juegos verbales de su padrastro ya que, según relata Pratt (anagrama de Trapp),⁴⁷ “has private jokes of her own, transposing for instance the first letters of some of her teachers’ names” (V. Nabokov, 2012b, p. 194). Cambia el apellido de la señorita *Horn* por *corn* y el de *Cole* por *hole*, y, unidas, dan como resultado el verbo *cornhole*, en castellano *encular* (Roca, 2013, p. 240). La preocupada Pratt, debido a estos obscenos juegos lingüísticos, le pide al profesor Humbert que le permita a Lolita hacer parte de la obra de teatro: “to take part in *The Hunted Enchanters* [énfasis agregado]” (p. 195), lapsus humorístico ya que invierte el nombre de la obra y que tiene realmente el mismo nombre del hotel fetiche del este relato, *The Enchanted Hunters*. Por un lado, chiste cruel de Quilty, y por el otro, un reflejo especular más. Aunque no es el único despiste de Pratt que, vaya paradoja, funciona de maravilla en eso de los dobles y las repeticiones. Como si supiera de la comparación que ha hecho Humbert de Charlotte, la comparación con Marlene Dietrich, Pratt dice de la madre de Lolita que “[s]omebody told me her mother was a celebrated actress killed in an airplane accident. Oh? My mistake, I presume. Is that so? I see. How sad” (V. Nabokov. 2012b, p. 188). Charlotte sí murió, ya sabemos cómo, pero no en un accidente de aviación sino de tránsito. Y realmente la actriz a quien se refiere es, según Proffer (1974, p. 109), Carole Lombard. Dichos juegos verbales (y engañosos) entre los personajes (como los de Hamlet donde este representa la obra que da cuenta de su propia tragedia para jugar así

⁴⁷ Tanto Pratt como Trapp estarán anagramáticamente en el relato. Y por supuesto, Quilty también tendrá como su hermano y doble a Humbert, atrapados ambos y los dos, con las manos velludas tan típicas del relato gótico; esto se dice de Quilty poco antes de ser ajusticiado: “To have him trapped, after those years of repentance and rage...To look at the black hairs on the back of his pudgy hands” (V. Nabokov, 2012b, p. 295).

sádicametne con los demás), con todo ello bien se puede entender la influencia de Shakespeare en Nabokov. Porque para finalizar, si Pratt le insiste a un reacio Humbert que permita a Lolita participar en la obra de teatro, Lolita igualmente, una vez dado el sí por parte de su padrastro, tampoco encuentra fácil ensayar, en otras palabras, no ve fácil encontrarse con Quilty. Humbert nos cuenta que

by that time I had brought prices down drastically by having her earn the hard and nauseous way permission to participate in the school's theatrical program; because what I feared most was not that she might ruin me, but that she might accumulate sufficient cash to run away. (V. Nabokov, 2012b, p. 184)

Aprovechando entonces la barahúnda que se forma con el ensayo de la obra de teatro, Quilty juega a su vez con Humbert mecanografiando ejercicios para que Lolita los practique –o para que al menos simule hacerlo– incluyendo en la descripción algunos de los hipotextos del relato: un edénico jardín, sus infaltables manzanas y el siempre ambiente mágico de los cuentos de hadas:

[...] smelling crushed grass in a *lush orchard*, or touching *mirages of objects with her shy, slender, girl-child hands*. Among my papers I still have a mimeographed sheet suggesting:

Tactile drill. Imagine yourself picking up and holding: a pingpong ball, *an Apple* [énfasis agregados]. (V. Nabokov, 2012b, p. 230)

b) Aliteraciones y paronomasias

Podríamos afirmar entonces que las páginas de *Lolita* están plenas de experimentos lingüísticos: “Mr. Nabokov is a serious user of language” (1996, p. 210), afirma acertadamente Victor Sawdon. Juegos de palabras, no solo por una decidida apuesta lúdica, sino porque tienen mucho que ver con la construcción formal de los particulares relatos nabokovianos (Appel Jr., 1967, p. 210). Humbert, por ejemplo, consulta la *Girls’ Encyclopedia* (!) mientras finge trabajar, pasando páginas lentamente para darnos un reporte de las entradas que obviamente han tenido y tendrán que ver con la historia. Charlotte lo interrumpe en una de ellas, y el profesor burlonamente informa: “I was Camping in Scandinavia” (V. Nabokov, 2012b, p. 92). Y *Camp* como se sabe será una de las trágicas palabras para Humbert ya que, a modo de prolepsis, señalará el inicio de las escapadas de Lolita con Quilty y de su perversión allí. Humbert, claro amante de las palabras, prosigue con su lista: *Campus*, *Canada*, *Candid Camera* (luego sabremos de la fascinación de Lolita por el cine), *Candy*,⁴⁸ *Canoeing* y *Canvasback*.

Humbert mismo lo ha revelado previamente, es un aficionado a jugar, pero solo con las palabras, único material con el que cuenta. Y cualquier excusa es buena para ello: *Little Carmen*, canción que Lolita canta con fervor, y que él escucha atentamente mientras juega eróticamente con la nínfula, se combinan perfectamente para él. La canción mistificada se une al hipotexto *Carmen* de Prosper Mérimée (2011), *Lolita* reescribiendo así el texto decimonónico junto con una demostración de la cultura popular. Apropiado ejemplo entonces de travestimiento, según la concepción de Genette, ya que con este “el

⁴⁸ *Hard Candy* (Slade, 2005) es una de las tantas películas que se han hecho del arquetipo de la lolita, una de las versiones más violentas, por cierto.

tema noble será tomado de un texto famoso y el travestimiento consistirá en transponerlo al estilo vulgar; esta transposición procurará al lector un placer cómico suplementario, ligado a la identificación, en cada instante, bajo el travestimiento, del texto travestido” (Genette, 1989, p. 174). Humbert, en su juego lingüístico, le hace ver a Lolita la descomposición de la canción *Little Carmen* en *Little Car Men*. ¿Serán ellos Humbert y Quilty? Porque serán dos hombres en carro los que posteriormente intenten conservarla, o acecharla, en diversas autopistas norteamericanas.

Y ya que hablamos de juegos lingüísticos, la *aliteración* es también otra forma clara de este tipo de juegos en la obra de Nabokov, entendida básicamente como la “figura retórica de tipo morfológico que consiste en la reiteración de sonidos semejantes –con frecuencia consonánticos, alguna vez silábicos– al comienzo de dos o más palabras o en el interior de ellas” (Marchese & Forradellas, 1986, p. 21). En *La verdadera vida de Sebastian Knight* (1978), se hace necesario ocultar la identidad de Olga Olegovna Orlova, pero el narrador no lo lleva a cabo con tal de conservar una “aliteración suave y redonda que hubiera sido una lástima omitir” (V. Nabokov, 1978, p. 6). Humbert es también afecto a jugar con diversas aliteraciones, resaltando en los nombres propios particularmente, para expresar el tópico del doble (Appel Jr., 2012a, p. 361). Como la doble consonante de H.H. que alude tanto a **H**umbert **H**umbert como a su variación **H**err **H**umbert y también a **H**arold **H**aze, padre biológico de Lolita (nótese la conservación de la misma consonante en ambas figuras paternas). **H**umbert **H**umbert también hace juego con su doble **G**aston **G**odin.

Al inicio del relato, recordemos también que uno de los doctores favoritos de Humbert, un “*charming cynical chap*” (V. Nabokov, 2012b, p. 32), tiene un hermano (recurrencia en *Lolita*, esa de tener hermanos) quien invita a Humbert al ártico canadiense. Una vez allí y pasado algún tiempo, Humbert decide en algún momento de la exploración que “I left my betters the task of analyzing glacial *drifts*, *drumlins*, and *gremlins*, and *kremlins*” (V. Nabokov, 2012b, p. 33). Pero las repeticiones se continúan más adelante. Lolita, por su parte, es “[a] great user of roadside facilities, my unfastidious Lo would be charmed by toilet signs –**Guys-Gals, John-Jane, Jack-Jill**” (V. Nabokov, 2012b, p. 152). La lista podría complementarse con **John Ray, Jr.** cuyo nombre parece reflejarse en ese *Jr.*, o parejas como Carl y Al, Jean y John; **Chestnut Court, Hazy Hills, Hobby House, Kumfy Kabins, Pierre Point, Raspberry Room** y un largo etcétera. Pero ahora veamos ejemplos con oraciones, solamente teniendo en cuenta las letras y sonidos [b], [s] y [q]: “She was very tall, **wore either slacks with sandals or billowing skirts with ballet slippers**” (V. Nabokov, 2012b, p. 104).⁴⁹ O esta otra: ““Oh, a **squashed squirrel**,’ she said. ‘What a **shame**”” (V. Nabokov, 2012b, p. 140). Y recordemos, además, que cuando Quilty persigue a Humbert, este se detiene en un lugar que tiene el nombre de “The Bustle: A **Deceitful Seatful**” (V. Nabokov, 2012b, p. 217).⁵⁰ O aquí, como ya habíamos dicho, con la

⁴⁹ Aquí, y en adelante, énfasis agregados.

⁵⁰ En todo caso, se hace necesaria la aparición misteriosa de Quilty, a quien podríamos considerar el villano, elemento integral del suspenso:

El villano escondido es común en la novela de misterio ya que la conspiración que altera el mundo de la normalidad en este tipo de novelas ha de ser misteriosa, así como amenazante. Eso quiere decir que la fuente de la alteración es desconocida, y el grueso de la historia está dedicado a una serie de esfuerzos que localizan a la vez que

letra *b*: “En route, I swore to myself I would not dream of staying in Ramsdale under any circumstance but would fly that very day to the **Bermudas or the Bahamas or the Blazes**” (V. Nabokov, 2012b, p. 35). También, con oxímoron de por medio: “quilted Quilty, Clare Obscure” (V. Nabokov, 2012b, p. 305). Proffer señala, finalmente, que la recurrencia de estas aliteraciones y de rimas, indican la forma del doble: “the most common kind of rhetorical-syntactical arrangement involves “two’s” rather than “three’s. Nabokov is addicted to balanced pairs, to verbal twins –some fraternal, some identical, and some even Siamese” (1968, p. 90).

Es recurrente también en *Lolita* la paronomasia, entendida como la “figura morfológica que se produce al colocar próximas en el texto dos palabras fónicamente parecidas la una a la otra; estas palabras se denominan parónimos” (Marchese & Forradellas, 1986, p. 312) y como es claramente el caso de *Lolita*: “Phil calls Philadelphia. Pat calls Patagonia” (V. Nabokov, 2012b, pp. 295-296). Asimismo, los números podrían ser formas de dicha paronomasia, por supuesto también como manifestación del doble: Humbert imagina que el bebé que Lolita lleva en su vientre algún día se jubilará en el 2020; la casa de Lolita y el cuarto de *The Enchanted Hunters* tienen el mismo número 342, la primera en advertirlo es la sagaz ninfual al exclamar: ““Say, it's our house number”” (V. Nabokov, 2012b, p. 118). Las placas de los

evitan su amenaza. En realidad es difícil ver cómo podría evitarse que la conspiración tuviera un elemento de misterio: nosotros veremos que la característica central de la conspiración es su naturaleza patológica, irrazonable en el amplio sentido de la palabra. Como tal, no está sujeta a la comprensión racional, y por tanto es misteriosa. (Palmer, 1983, p. 44)

automóviles que Quilty deja asentadas en los hoteles para mofarse de Humbert, formaban, dice el narrador “interrelated combinations (such as ‘WS 1564’ and ‘SH 1616,’ and ‘Q32888’ or ‘CU88322’) which however were so cunningly contrived as to never reveal a common denominator” (V. Nabokov, 2012b, p. 251). Así, el bufón lingüístico de Quilty, y tan dramaturgo como Shakespeare, nos ha ofrecido un guiño literario, ya que ha usado la fecha de nacimiento y muerte del canónico autor inglés (1564-1616), tan reescrito hipertextualmente en *Lolita*, como hemos advertido. Humbert tampoco dejará pasar la oportunidad de comparar a su odiado Quilty con uno de los personajes del dramaturgo en mención al decir: “I suppose Mary thought comedy father Professor Humbertoldi was interfering with the romance between Dolores and her father-substitute, roly-poly *Romeo* (for you were rather lardy, you know, Rom, despite all that ‘snow’ and ‘joy juice’)” (V. Nabokov, 2012b, p. 243).

c) Juegos verbales, diversos registros del discurso, lenguajes mezclados

Los juegos verbales, la mezcla de idiomas son los rasgos de casi todos los personajes de la obra de Nabokov. Los idiomas extranjeros, es decir, aparte del inglés en el cual Nabokov terminó escribiendo, se presentan como una muestra de erudición, de nostalgia o de ironía. En *Lolita* tenemos el francés que reverbera, y como siempre, su correcto uso es el de Humbert, mientras que el de Charlotte es un pálido reflejo en algunas ocasiones alcanzando los niveles de la cursilería o de la ironía por parte de la nínfula. Porque en cuanto a los diversos registros del lenguaje, Mieke Bal sostiene que los orígenes y los caracteres de los

personajes se corresponden con ellos:

Todo tipo de diversas oposiciones pueden convertirse en importantes sobre la base de datos que, a primera vista, no tengan un fundamento psicológico o ideológico, incluso si, en una consideración posterior, resulta evidente que están a menudo vinculados con oposiciones psicológicas o ideológicas. Sobre la base de la apariencia física se pueden formar grupos: rubios frente a morenos o pelirrojos, una oposición que en las obras de la narrativa popular parece coincidir con la que hay entre bien y mal, o su paralelo, la oposición entre bueno, pero aburrido y emocionante. Otra oposición de tintes ideológicos que encontramos a menudo en la narrativa popular es la que hay entre alto y delgado frente a bajito y gordo y que se relaciona con su consecuencia: posibilidad de casamiento o soltería inevitable. A partir de la experiencia pasada, de la herencia, las posesiones, las relaciones con terceros, la edad, el modo de vida, pueden tomar forma otros grupos, los cuales a menudo también se vinculan con relaciones psicológicas o ideológicas. Además, en la mayoría de los casos un análisis global del desarrollo de la fábula nos ofrece indicaciones de la dirección en la que buscar. (1990, p 44)

La principal oposición lingüística y que da cuenta del carácter de sus personajes se da entre los pares Humbert versus Charlotte-Lolita. El primero observa a la nínfula y escribe (su diario y su manual de literatura) mientras Charlotte hace tareas hogareñas y sale de compras con su hija. Esta a su vez lee –no cosas serias a diferencia de Humbert sino– revistas de cine y del corazón. Así entonces Humbert se presenta como personaje elitista y cosmopolita que no oculta su origen europeo

utilizando expresiones en francés incluso frente a personas que no lo entienden, Lolita terminará por recriminárselo poco antes de escapar.

Por otra parte, en novelas como *Look at the Harlequins!* y *Pale Fire* tendremos el ruso, uno de los idiomas de infancia de Nabokov, usado más preponderante en la forma de transliteraciones, y estas figuradas

en el texto encerradas en paréntesis junto a la voz o la expresión del original en inglés, [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. (Aparicio Maydeu, 2011, p. 376)

Pero no son solamente esas expresiones un tanto extrañas y que en definitiva le dan el carácter paradigmático a la escritura de Nabokov. Son también sus trastrueques lingüísticos, otras de las formas más representativas y, por qué no, chistosas del relato. Veamos este

ejemplo donde se combinan esos juegos verbales (algo a lo que Nabokov sin duda era tan afecto) y la explosión verbal, e interlingüística, marcas tan distintivas de Nabokov. Dice Humbert:

‘What’s the katter with misses?’ I muttered (word-control gone) into her hair. ‘If you must know,’ [Lolita] said, ‘you do it the wrong way.’ ‘Show, wight ray.’ ‘All in good time,’ responded the spoonerette. Seva ascendes, pulsata, brulans, kitzelans, dementissima. Elevator clatterans, pausa, clatterans, populus in corridoro. Hanc nisi mors mihi adimet nemo! Juncea puellula, jo pensavo fondissime, nobserva nihil quidquam; but, of course, in another moment I might have committed some dreadful blunder; fortunately, she returned to the treasure box [énfasis agregados]. (V. Nabokov, 2012b, p. 120)⁵¹

Aparicio Maydeu afirma igualmente algo que nos podría servir para entender nuestro ejemplo, dice que un rasgo de la novelística de Nabokov es “la invención lúdica de lenguas artificiales de comunidades ficticias, de remotas koinés y jergas perfectas concebidas” (2011, p. 376). Características comunes a los universos inventados por los narradores nabokovianos. El fragmento anterior nos presenta una mezcla de inglés, latín, italiano, alemán y francés expresando una histeria lingüística, a punto de llevar al paroxismo sexual.

Lo otro es la palabra *spoonerette* denominación que Humbert usa para dirigirse a la *picaruela* Lolita, término utilizado (bien utilizado) por el traductor de la versión de Anagrama Francesc Roca. Un *spoonerism* es

⁵¹ ‘What’s the katter with misses?’ y ‘Show, wight ray’ se confunden en la mente del narrador por *What’s the matter with kisses* y *Show, right way* respectivamente.

además un trastrueque lingüístico, que es lo que Lolita obliga hacer a Humbert. *Spoonerette* no es la única palabra inventada por Humbert. Se sabe que *nymphet* es la otra para dirigirse a las ninfas, en esos años fetichizados para Humbert entre los nueve y los catorce. Luego dejarán de ser nínfulas para convertirse en “the heavy low-slung pelvis, thick calves and deplorable complexion of the average coed (in whom I see, maybe, the coffin of coarse female flesh within which my nymphets are buried alive)” (V. Nabokov, 2012b, p. 174). Aunque la *nymphet* “inventada” por Humbert ya había sido utilizada igualmente por el poeta Pierre de Ronsard, de quien Humbert toma uno de los más provocadores versos para referirse al órgano sexual femenino, la “vermeillette fente” (V. Nabokov, 2012b, p. 47). Así pues, y según Appel Jr. (2012, p. 379), Pierre de Ronsard sirve como conexión entre lo que él hace con su poesía, dedicada ampliamente al amor, y a parodiar el verso petrarquista, con lo que hace el propio Humbert. La palabra *nymphette* también le sirve a Quilty cuando intenta escapar de la muerte a manos de Humbert, invitándolo confianzudamente al pequeño bar a tomar algo, al “barroomette” (V. Nabokov, 2012b, p. 296), dice. Término, por supuesto, igualmente mistificado y que es bueno acotar, son uno de los tantos términos distintivos del escritor ruso. Porque al hacer cualquier consulta en cualquier diccionario en línea, por ejemplo, y por supuesto también en el ya omnipresente Google, todas las páginas solo llevan a *Lolita*.

Y ya que hemos aludido a *nymphet*, con los ecos de *spoonerette* y *barroomette*, vía la *nymphette* de Ronsard y su famosa *vermeillette*, bueno es internarnos también en el siguiente fragmento que contiene esta última palabra, de donde podríamos hacer ciertos análisis gracias a un solo

párrafo. Gran parte del universo de *Lolita* podría estar resumido en las siguientes líneas:

Friday. I wonder what my academic publishers would say if I were to quote in my textbook Ronsard's *'la vermeillette fente* or Remy Belleau's *'un petit mont feutré de mousse délicate, tracé sur le milieu d'un fillet escarlatte* and so forth. I shall probably have another breakdown if I stay any longer in this house, under the strain of this intolerable temptation, by the side of *my darling –my darling– my life and my bride*. Has she already been initiated by mother nature to the *Mystery of the Menarche? Bloated feeling. The Curse of the Irish. Falling from the roof. Grandma is visiting. 'Mr. Uterus [I quote from a girls' magazine] starts to build a thick soft wall on the chance a possible baby may have to be bedded down there.'* *The tiny madman in his padded cell* [énfasis agregados]. (pp. 46-47)

Intertextualidad, utilización elusiva y barroca del lenguaje, mistificación, utilización de la cultura popular es lo que hallamos en el anterior fragmento. Ello nos lleva a estar de acuerdo con Farina cuando afirma: “Humbert’s concluding remark collapses the boundaries between pop references of 1950s ‘teen-culture’ and the crippling effects of his own unbearable desire, resulting in a self-depiction of imprisonment within the womb” (2010, p. 18). Porque en ese fragmento también tenemos la alusión a poetas del pasado, Humbert rara vez deja pasar la oportunidad, en la defensa que hace de sí mismo, de aludir a los históricos amores literarios entre hombre mayor y niña como cuando dice:

After all, Dante fell madly in love with his Beatrice when she was nine, a sparkling girleen, painted and lovely, and bejeweled, in a crimson

frock, and this was in 1274, in Florence, at a private feast in the merry month of May. (V. Nabokov, 2012b, p. 19)

Justine o los infortunios de la virtud también es buen hipotexto para que Humbert reafirme y defienda su situación. Sobre toda cuando Lolita le habla en torno a las películas que Quilty le obligaba a hacer, dice: “‘and the idea was for all of us to tangle in the nude while an old woman took movie pictures.’ (Sade’s *Justine* was twelve at the start.)” (V. Nabokov, 2012b, p. 276). Humbert comenta la edad, una vez más, en este caso de *Justine* siempre intentando hacer una justificación de su actuación frente a Lolita. Por otra parte, el personaje de *Justine* está entonces traído a la época contemporánea, transcodificado al cine, ubicuo arte del siglo XX. Quilty más adelante confirmará el relato hecho por Lolita: “I have made private movies out of *Justine* and other eighteenth-century sexcapades. I’m the author of fifty-two successful scenarios” (V. Nabokov, 2012b, p. 298). Finalmente, Nabokov advierte en el epílogo que algunos lectores con lo anterior y otros eventos podrían creer equivocadamente que al leer *Lolita*, estarían leyendo una novela pornográfica del tipo *Memoirs of a Woman of Pleasure* de John Cleland (V. Nabokov, 2012b, p. 316). Y si bien *Lolita* no lo es, por supuesto, la referencia del autor sí que tiene que ver con el género confesional.

Volviendo de nuevo al largo fragmento que hemos discutido, Humbert va también mucho más atrás de la conocida *Justine*, aludiendo a Petrarca, quien “fell madly in love with his Laureen, she was a fair-haired nymphet of twelve running in the wind, in the pollen and dust, a flower in flight, in the beautiful plain as descried from the

hills of Vaucluse” (V. Nabokov, 2012b, p. 19). Pero vayamos por partes y analicemos más detenidamente ese rico y complejo fragmento. Tenemos en primera instancia el primer verso “Je te salue, ô vermeillette fente” tomado del segundo soneto de *Les Gayetez et les Epigrammes* de Pierre de Ronsard. El poeta se hizo famoso (también) por sus poemas de amor a la mujer –como Humbert– siendo uno de sus más conocidos libros igualmente *Sonetos para Helena*. Imposible no aplicar las siguientes palabras a nuestra novela y dichas por el traductor de Ronsard al castellano, Carlos Pujol. Dice Pujol que la fama de los sonetos de Ronsard se debe a las condiciones de su autor, ese viejo poeta quien con solo cincuenta años, pero que para la época (siglo XVI) era ya un anciano “se enamora de una inasequible y doctísima dama, y sufre por ella consumiéndose en el último arrebató de su vida amorosa”, además de predecir “a la amada que cuando él haya muerto ella lamentará tanto desvíó; entonces ya será tarde para reparar el daño, tarde para recuperar el tiempo perdido, pero el nombre de Helena pertenecerá a la gloria” (1987, p. x). Sabido es también que Ronsard petrarquizó su poesía, lo que hace Humbert a su vez al parodiar géneros ya anticuados inspirándose en estos humanistas en eso del cultivo del soneto amoroso y que documenta la historia sentimental de un amor por la dama, en evolución desde lo sensual hasta lo artístico. Lo que hace Ronsard con Helena es lo mismo que hace Humbert con Lolita: “Helena pretexto poético, Helena pasión imposible del hombre maduro por la bella joven, Helena símbolo del amor, de la juventud, de la vida, para un hombre que veía escapársele todo eso” (Pujol, 1987, p. XX).

No es la única vez, empero, que el Humbert literato habla del *viejo*

Ronsard, como lo llama él. En momentos de dolor, le servirá también para hacernoslo saber, dada la ausencia de su nínfula, concretamente diciendo: “*adolori d’amoureuse langueur*” (V. Nabokov, 2012b, p. 214). Expresión mistificada ya que, de acuerdo con Proffer (1968, p. 137), las únicas formas en que se podría encontrar esa afirmación es en *Les Amours* de Pierre de Ronsard (1963), teniendo la apariencia de toda una manifestación intertextual. Esa expresión de Humbert parece derivar también de las formas de los versos de Ronsard como *Phare amoureux, qui guide ma langueur, Un diverse amoureuse langueur y Autant que moy d’amoureuse langueur* pero en ningún momento con el agregado que hace Humbert *adolori* (à Dolores, pareciéramos leer) lo que por supuesto es una adición en honor a Dolores (su nínfula) y donde Humbert pareciera poner su nombre al lado del de Ronsard, interpretación avalada igualmente por Appel Jr. (2012).

En cuanto ese otro aparente intertexto de Remy Belleau, hay que decir que también este tiene sus conexiones con Humbert en el sentido de que ambos están obsesionados con las nínfulas. Uno de los libros por ejemplo del poeta francés está dedicado completamente al tema pastoril con nínfulas de por medio. Miremos estas dos estrofas que dan cuenta bastante bien de la hipnotización que ejerce la ninfa a los ojos de los narradores (recordando igualmente que la obra de teatro en la que participa Lolita tiene por cierto, cómo no, todo un sustrato bucólico):

CHANT DES NYMFES
DE LA SEINE

Comme la corne argentine
De la Lune en son croissant,
Belle & diposte chmine
Sous le voile brunissant
Parmy la gemmeuse presse
Des autres feux, qu'elle suit,
Ainsi la grace reluit
Des beautez de *ma Princesse* [énfasis agregado]

HYMEN

Ce ne sont que fleurs écloses,
Sur son jeune, & tendre sein,
Ses levres, ne son que roses,
Qu'ivoire, sa blanche main,
Ses dens, petites perlettes,
Ses yeux, deux astres jumeaux,
Où mille & mille amoureux,
Trempent de miel leurs sagettes.

HYMEN

(Belleau, 2001, p. 50)

Algunas elementos en torno a estas dos estrofas son sugerentes. Mientras el poema incluye “ma Princesse”, Humbert apoda a su Lolita durante el relato como “my princess” (V. Nabokov, 2012b, p. 163), “my Frigid Princess” (V. Nabokov, 2012b, p. 166) y “making a princess of [...] Dolly” (V. Nabokov, 2012b, p. 194). Todo ello, por supuesto, remite igualmente a la parodia de los cuentos de hadas y al omnipresente poema “Annabel Lee”. El narrador, en las anteriores

estrofas, desmembra a la nínfula tal cual hace Humbert con Lolita (quien también la mide y la pesa). Resulta interesante esa concatención entre la separación de las partes del cuerpo en este poema y lo que a su vez hace Humbert un tanto forma estrambótica y caníbal: “My only grudge against nature was that I could not turn my Lolita inside out and apply voracious lips to her young matrix, her unknown heart, her nacreous liver, the sea-grapes of her lungs, her comely twin kidneys” (V. Nabokov, 2012b, p. 165).

Pero volvamos de nuevo a la manifestación intertextual de Ronsard y que alude (refuerza) el contenido sexual del fragmento, esta vez ya refiriéndose a la externalidad de los órganos sexuales femeninos. Todo ello sirve además para que Humbert nos hable, o mejor, se pregunte en torno a la posible primera menstruación de Lolita y para ello haga uso de expresiones populares tomadas de los años cincuenta y que se refieren precisamente a la primera menstruación. Mezcla de clasicismo con cultura popular, algo recurrente en Nabokov.⁵² En *Pale Fire*, por ejemplo, un simple bache se presenta como obstáculo a un Packard, describiéndose el evento al modo de la poesía más lírica (Aparicio Maydeu, 2011, p. 365), afirmando que el vehículo en cuestión “emitted whines of agony but could not extricate one tortured rear wheel out of a *concave inferno of ice*” [énfasis agregado] (Nabokov, 1996, p. 448).

⁵² En la novela contemporánea, la incorporación de estos textos de la cultura popular es tal que puede llegar al punto de que “el límite entre el arte elevado y las formas comerciales parece cada vez más difícil de trazar” (Jameson, 1999, p. 17).

d) Juegos de claves literarias

Lolita va perfilando poco a poco un entramado de claves (“cues” como se pronuncia en inglés la letra *Q* de Quilty y quien las va dejando para burlarse de Humbert) exigiendo la máxima atención del lector e inevitables relecturas de la novela. En prisión, Humbert solo tiene para leer un anuario de actores, productores y directores de teatro, y allí encuentra una serie de “dazzling coincidences” que según él “logicians loathe and poets love” (V. Nabokov, 2012b, p. 30). Los tres personajes principales de la novela, Humbert-Lolita-Quilty, están presentados subrepticamente, a excepción del último quien aparece con su nombre verdadero: Clare Quilty, maestro de las máscaras y dramaturgo, paradójicamente desenmascarado aquí por Humbert con su nombre real, tal vez vengativamente. Los otros dos, según Bouchet (2010, párr. 17), serían Roland Pym y Dolores Quine. El primero, de acuerdo igualmente con Alfred Appel Jr., sugiere al personaje principal de la obra homónima *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, y refuerza la influencia innegable de Poe para Humbert. Este relato, junto con el de Humbert, “is a first-person narrative that begins in the spirit of hoax but evolves into something very different (Appel Jr. 2012a, p. 348). Dolores Quine alude por supuesto a Lolita, teniendo en cuenta que Dolores es el verdadero nombre de la nínfula, y a que Quine tiene una resonancia con Quilty (¿junto con *swine*, *cerdo* que es como llama Humbert a los que atienden en *The Enchanted Hunters*?), hacia el final se sabrá que Quilty y Lolita terminarán como amantes. Dolores Quine debutó en Nueva York en la obra mistificada *Never Talk to Strangers* que se repetirá como índice recurrente en esos consejos que Humbert paternalmente le da a su hijastra, como aquel

proferido en *The Enchanted Hunters*. “And if I were you, my dear, I would not talk to strangers (V. Nabokov, 2012b, p. 138). También, cuando ya se despide de ella con nostalgia en el relato, con un “Do not talk to strangers” (V. Nabokov, 2012b, p. 309).

Por otra parte, la carta que Mona le envía a Lolita y que es aparentemente revisada por su padre, al igual que espiada por Humbert, es la única conservada de los textos insertos en el relato. Esta es incluso leída dos veces por Humbert (V. Nabokov, 2012b, p. 223), como si con ello intentara descubrir los arcanos que, en efecto, la carta contiene, ya que luego sabremos que allí aparecerá el nombre de Quilty en la oración: *Ne manque pas de dire à ton amant, Chimène, comme le lac est beau car il faut qu'il t'y mène. Lucky beau! Qu'il t'y* [énfasis agregado] (V. Nabokov, 2012b, p. 223). La anterior cita implica asimismo un guiño hipertextual con el nombre de Chiméne presente en los versos de *El Cid*.

4. PARATEXTUALIDAD, HIPERTEXTUALIDAD E INTERTEXTUALIDAD EN *LOLITA*

4.1 La ambigüedad de la influencia en Vladimir Nabokov

Nabokov no fue un autor fácil (para algunos) dada su reconocida inclinación a la burla, a la ironía, al comportamiento juguetón que le hacía precisamente recurrir al constante cambio de identidades, actitud que comparte —cómo no— con sus más disparatados narradores:

Nacido de las vanguardias europeas y de la tradición novelística rusa, su destino quiso que su irónico y cómplice modo de revisitar la tradición, su ficción con aparato de notas, el ludismo en el empleo del lenguaje y el modo en que repudió todo alcance moral de la literatura lo convirtieran en un arquetipo de la literatura postmoderna, autoconsciente, metaficcional, *tramposo* [énfasis agregado] y capaz, como Pynchon o Vonnegut, de hermanar lo sublime y lo popular en un mismo texto, y de concebir personajes que se metamorfosean y adoptan formas nuevas de un modo constante [...]. (Aparicio Maydeu, 2001, p. 29)

La siguiente anécdota puede resultar aún más hilarante, dando cuenta de ese carácter juguetón, burlón y extraño de Nabokov. Un carácter parecido al de algunos de sus personajes, sobre todo, de sus díscolos narradores:

Mi mujer y yo nos estábamos despidiendo de los Wilson cuando Edmund me invitó a su estudio y me entregó un manuscrito en dos carpetas negras. Con su voz aguda y algo entrecortada, me dijo que el

autor era su amigo Volodya Nabokov, que la novela que acababa de entregarme era repulsiva y no podía publicarse legalmente pero que de todos modos debía leerla [...]. El manuscrito era, por supuesto *Lolita*. [...] Una tarde de domingo de agosto, a principios de los años setenta, nos encontramos [con Nabokov] por azar en el Ritz de París, adonde yo había ido en busca de un habano y en vez de ello me topé con Vladimir sentado en un rincón del bar, por lo demás desierto, con una chillona camisa hawaiana, haciéndose pasar por un vocinglero turista norteamericano y dirigiéndose con una voz retumbante del Medio Oeste a Vera y a otra mujer, su traductora del francés. Esa noche nos reunimos a cenar en el hotel. La guerra de Vietnam no había acabado, y Vladimir, todavía con su camisa hawaiana, propuso un brindis por el presidente Nixon [...]. Durante el tiempo que curaron aquellas negociaciones estériles para la publicación de *Lolita*, yo me sentía como si me hubieran internado por error en un manicomio. (Epstein cit. en 2011, p. 361)

Un “problema” además con este particular autor es, hasta qué punto creerle en sus entrevistas, en sus prólogos donde era dado básicamente a negar influencias –reconocida era su fama por negar lo obvio o por abrazar lo que detestaba (Grayson, 1977, p. 116)– y regir interpretaciones de su obra. Bromas y burlas en la vida real que parecían trasladadas desde su propia literatura. O expresado de mejor manera, Nabokov era una de esas personas que “tratan de despistarte cambiando de máscara, uno de esos individuos que jugando a las cartas contra sí mismos se harían trampas con tal de ganar” (Aparicio Maydeu, 2001, p. 9). Otra autoridad en el escritor ruso, Brian Boyd, tiene también algunas palabras para referirse a esa vocación perenne por los ardides de su biografiado:

En este punto puede valer la pena comentar la afición de Nabokov por el engaño literario. Como explicó en su artículo sobre el mimetismo y en otros escritos, detectaba en la naturaleza una engañosidad juguetona, y nada le resultaba más estimulante que la sorpresa de ver, a través de un engaño, un nuevo nivel de verdad. Le gustaba ofrecer las mismas sorpresas en literatura, fingiendo falsedad cuando decía la verdad o viceversa, sólo por el placer que siente el lector al atravesar la ilusión.

Personalmente se comportaba de la misma manera. Como recordó Elena Levin, ‘cuando te dice la verdad te guiña un ojo para confundirte’. (2006, pp. 97-98)

Una anécdota final, y traída de nuevo por Boyd, tiene que ver con cierta vez en la que Nabokov y Edmund Wilson iban en un vehículo, el ruso atrás y el americano adelante. Nabokov de la nada le quitó a su amigo el sombrero –que no parecía muy del gusto de nadie– y como si estuviera encarnando a una pícara brisa. El norteamericano no le dijo nada a Nabokov pero se volteó para decirle a Véra: “Tu marido tiene un sentido del humor bastante extraño” (Boyd, 2006, p. 98). Esto parece demostrar en definitiva que Nabokov “disfrutaba del lado absurdo del mundo, y desplegaba conscientemente su talento cómico como manera de alterar y de mantener, al mismo tiempo, la distancia que lo separaba de los demás. En el proceso, se ganó fama de ingenioso y animador” (Boyd, 2006, p. 365). Es improbable, por no decir que imposible, que ese sentido lúdico en la vida no se trasvasará a su literatura y que su vida no tuviera la misma lucidez y sentido lúdico reflejado en sus invenciones narrativas. Así que amigos, entrevistadores, alumnos y colegas fueron víctimas, en el mejor

sentido, de sus burlas e inventivas, de sus mentiras verdaderas y de sus verdades dichas con el disfraz del artificio. Su carácter bien ganado de impostor, es incluso tema de debate entre expertos, discusiones que cada tanto se forman en torno a lo que Nabokov falseó o no. Discusiones, debates, preguntas, peleas, aclaraciones en torno a la obra de Nabokov se pueden consultar en “Nabokov-L”, lista dedicada exclusivamente a él y a su obra, reuniendo a todos sus fieles admiradores, con alguna que otra crítica, así como a los más destacados expertos en esa extensa obra nabokoviana.

Los críticos literarios no iban a ser la excepción de sus burlas irónicas, refiriéndose particularmente a los estudiosos de su obra, especialmente a aquellos que quisieran ver su escritura como una mimesis de la realidad en los términos de “[t]he future specialist in such dull literary lore as autoplagiarism will like to collate a protagonist’s experience in my novel *The Gift* with the original event” (2012a, p. 15). Lo dice como adelantándose y previniendo las interpretaciones de su obra. Así pues los críticos literarios, junto con los periodistas, encargados de buscar conexiones e influencias, fueron tal vez una molestia para el retirado autor, retirado en el sentido de su dedicación exclusiva a la literatura, una literatura como posibilidad de truco, y de quien Nabokov fue un reconocido maestro del artificio (Grayson, 1977, pp. 3-4). En otra de sus páginas, esta vez en las de *Lolita*, Humbert se refiere a los críticos literarios con el desdeñoso “you wretched emeritus **read to by a boy!** [énfasis agregado]” (V. Nabokov, 2012b, p. 134), condena contra los catedráticos y que no puede eludir justamente el vínculo intertextual con el inicio del “Gerontion” de

Eliot: “Here I am, an old man in a dry month,/ Being read to by a boy [énfasis agregado]” (2005, p. 77).

Advertidos entonces de ese perfil mendaz y de esas supuestas burlas dirigidas a los estudiosos de la literatura y de su obra, debemos decir entonces que un punto central es la relación harto ambigua, problemática y paradójica que tiene Nabokov con sus supuestas influencias literarias. Y este asunto, valga la pena aclararlo de una buena vez, representa una suerte de obstáculo y dificultad en este trabajo para una plena (y “científica”) certeza en torno a las diversas manifestaciones de la transtextualidad en *Lolita*.

Hemos dicho que Alfred Appel Jr. y Carl Proffer, reconocidos estudiosos de su obra, a su vez han sostenido que Joyce fue una de las más palpables influencias de Nabokov. Appel Jr., al calificar al escritor irlandés como más parodista que simbolista, etiqueta en el mismo sentido a Nabokov como un parodista consumado (2012b, p. xx). Pero todo ello se contrapone, a la vez, con respecto a lo que el mismo Nabokov declaraba sobre el autor de *Ulises*. En un encuentro con Appel Jr., Nabokov le reafirma que el estudio de la anterior novela solo era para sus cursos en Cornell ya que cuando la había leído, Nabokov ya estaba definitivamente formado como escritor (2012b, p. 407), como si quisiera dejar muy en claro la distancia con el autor irlandés. Queda pues la ambigüedad, ya que su conocimiento de Joyce y de otros autores, su forma de estudiarlos –entre exhaustiva y obsesiva– tuvo como resultado el surgimiento de manuales de literatura completos como *Lectures on Literature* (1982), *Lectures on Russian Literature* y *Lectures on Don Quixote*. Pero, ¿es posible ser un

experto conocedor de la literatura, especialmente de sus formas, sin ser influido por ella a la hora de la creación?

Porque a propósito de estas *Lectures*, reconocido era su tenaz apego a la forma a la hora de analizar lo literario, ello se puede evidenciar en los estudios que hace allí, algunas veces resultando harto fríos y esquemáticos; Aparicio Maydeu dispara más elocuentemente refiriéndose a ellos como “sus caóticos e intransferibles apuntes de viejo loco” (2001, p. 22). Nabokov también fue criticado por sus análisis, especialmente el realizado en su *Curso sobre el Quijote*, ya que allí el autor ruso, “de manera unívoca, traslada un rígido dictado de la *verosimilitud* aristotélica al contenido de la obra, y exige al texto lo que este no puede darle: verdad histórica, comprobable y exacta” (Ruiz, 1999, párr. 4). Aunque hay que rescatar que la forma, siempre la forma, fue una de las características de Nabokov también como profesor, e incluso criticado por ello, pero nunca se echó para atrás y perseveró en dicho estilo formalista para analizar (Boyd, 2006).

Pero volvamos a su *difícil relación* con Joyce. A la pregunta en torno a la similitud de los juegos verbales de ambos, si los había tomado como modelo del autor irlandés para su propia obra, Nabokov responde secamente: “I played with words long before I read *Ulysses*” (1990, p. 129). Y en otra entrevista se le insiste con lo mismo: “-What have you learned from Joyce?” y Nabokov responde de nuevo parcamente “-Nothing” (1990, p. 88). Aparte de admitir que nunca le gustó esa otra obra clave del canon joyceano, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1990, p. 60). Sin embargo, Humbert parodia sarcásticamente ese conocido título y lo modifica en “portrait of the artist as a younger

brute” (V. Nabokov, 2012b, p. 262), encadenando luego líneas más adelante con la alusión a la película *Brute Force*. Precisamente hacia el final de ese capítulo 26 (II), mezcla dos eventos distintos en el pasado en un mismo recuerdo y con un cierto guiño, de nuevo, a la mencionada novela de Joyce:

I notice I have somehow mixed up two events, my visit with Rita to Briceland on our way to Carntrip, and our passing through Briceland again on our way back to New York, but such suffusions of swimming colors are not to be disdained by the artist in recollection. (V. Nabokov, 2012b, p. 263)

A Portrait of the Artist as a Young Man puede considerarse también en sí mismo como un texto paródico que se burla de la novela del artista (Chambers, 2010, p. 131). Del artista que nace en un ambiente rural pleno de religiosidad, familia y campo pero quien escala en el mundo del arte. Lo que sucede con Humbert más lo contrario: no es el imberbe jovencito lleno de sueños, sino que hace un viaje más bien al contrario, de la ciudad plena de capital simbólico –París– al vecindario semirural del suburbio norteamericano.

Finalmente, la negación de la influencia por parte de Nabokov, está también acompañada de la firme intención de engañar a sus entrevistadores, desmarcándose continuamente de sus contemporáneos. En torno al comentario de Steiner, recogido en una de las entrevistas, y de que según él Nabokov estaba en un tríptico junto con Beckett y Borges, el autor ruso afirma burlonamente: “That playwright and that essayist are regarded nowadays with such religious

fervor that in the triptych you mention, I would feel like a robber between two Christs. Quite a cheerful robber, though” (V. Nabokov, 1990, p. 156).

Otros autores con los cuales Nabokov es relacionado constantemente son Tolstoi y Dostoievski, tanto que terminaron por ser unidos, no sin cierta burla e ironía, por Nabokov como “Tolstoevski” en su prólogo a *Invitado a una decapitación*. El rechazo de su vinculación con ambos escritores está acompañada hacia otros que tampoco se salvaron de su mordacidad:

Durante tres décadas me han lanzado (por nombrar unos pocos de esos inocentes proyectiles) a Gogol, *Tolstoevski* [énfasis agregado], Joyce, Voltaire, Sade, Stendhal, Balzac, Byron, Biernohm, Proust, Kleist, Makar, Marinsky, Mary, McCarthy, Meredith (!), Cervantes, Charlie Chaplin, La Baronesa Murasaki, Pushkin, Ruskin, y hasta Sebastian Knight. Un autor, sin embargo, nunca ha sido mencionado en esta relación, el único autor a quien reconozco agradecido su influencia sobre mí en el momento de escribir este libro: a saber, el extravagante, melancólico, sabio, ingenioso, mágico y desde todo punto de vista encantador Pierre Delalande, de mi invención. (2002, p. 12)

Digno remate mistificador —y una ironía más— de un autor que era siempre tan afecto a sus invenciones burlonas. Pero como un autor, por muy genial que sea no es, por supuesto y afortunadamente, dueño de la interpretación de su obra, ello no ha impedido que se dediquen tesis doctorales enteras a encontrar la relación entre Nabokov y otros autores rusos. “Narrativa de transgresión: Nabokov–Dostoievski” de

Susana Navarro (2014), por ejemplo, es una buena muestra de ello. Porque como veremos, y paradójicamente, las aversiones de Nabokov no lo obstaculizaban para utilizar precisamente las influencias de las que denostaba. Hay que tener en cuenta que las acciones de Humbert están predeterminadas por la literatura misma, por diversos hipotextos que dan forma al hipertexto *Lolita*. Como Nabokov mismo, que de niño, no suspira por la mujer real sino por la plasmada en el mundo literario: “[My] ideal was Queen Guinevere, Isolda, a not quite merciless *belle dame*” (2012a, p. 161) confiesa en *Speak, Memory*. Una de esas alusiones en las cuales lo literario da forma a lo “real”, así sea sarcásticamente, es un guiño en tono burlón de Humbert a Dostoievski cuando el primero lee la carta que Charlotte le ha dejado – donde le confiesa su amor– y donde, por ahí derecho, le propone matrimonio muy veladamente. A Humbert, nunca corto ni perezoso, se le ocurre que puede aceptar esa propuesta para de esa manera acceder más tranquilamente a la hija de Charlotte, siendo en adelante así un dedicado esposo, a la vez que un padre sustituto: “Suddenly, gentlemen of the jury, I felt a Dostoevskian grin dawning (through the very grimace that twisted my lips) like a distant and terrible sun” (V. Nabokov, 2012b, p. 70). Esa *sonrisa dostoiévskiana* se podría pensar igualmente como parodia de otra propuesta matrimonial y sacada del conocido texto de Dostoievski *Notas del subsuelo* (Rampton, 1984, p. 110). “Yet we know, even if Nabokov doesn’t want to admit it, that [Humbert] his hero is intimately related to Dostoevsky’s heroes, who are in turn part of a long tradition of ‘superfluous men’ in nineteenth-century Russian literature”, complementa Rampton (1984, p. 111). Appel Jr. (1967) cree también que Humbert parodia al escritor ruso cuando afirma que “[m]ost Dostoevskian of all is Nabokov’s use of

the confessional mode” (p. 222), algo que pareciera contradecir lo dicho por su amigo, Nabokov. Pero cuando leemos en *Lolita* que “after the killing was over and nothing mattered any more, and everything was allowed” (V. Nabokov, 2012b, p. 268) ello en definitiva pareciera ser una alusión intertextual a *Los hermanos Karamazov*. Raguette-Bouvard, por su parte, también considera que la temática del *doblo* es un pastiche de lo hecho por Dostoievski incluyendo también a Poe (1996, p. 64).

En *Invitado a una decapitación*, Nabokov, de nuevo en el prólogo, intenta distanciarse de sus influencias, particularmente con la más fuerte de ellas, la que lo vincula con el absurdo totalitario de Kafka:

Los críticos emigrados, a quienes confundió pero gustó, creyeron distinguir en la novela cierto aire ‘kafkasiano’, ignorando que yo no sabía alemán, desconocía absolutamente la moderna literatura germana y no había leído aún ninguna traducción inglesa o francesa de la obra de Kafka. (2002, pp. 11-12)

Constantemente estamos presenciando entonces una constante negación de sus influencias (¿por burla, por celos, por incomodidad?) como cuando afirma: “As for influence, well, I've been influenced by anyone in particular, dead or quick, just as I've never belonged to any club or movement” (1990, pp. 99-100), separándose también de ciertos autores, evitando su vinculación con ellos, eludiendo una y otra vez el incómodo tema de las influencias en su propia obra:

I do not know German and so could not read Kafka before the nineteen thirties when his *La métamorphose* appeared in *La nouvelle revue française*, and by that time many of my so called ‘kafkesque’ stories had already been published. *Alas, I am not to provide much sport for influence hunters* [énfasis agregado]. (1990, p. 129)

Tenemos una y otra vez la misma actitud, la misma posición: “Nabokov always denied the knowledge of books, films and authors he or his works were compared with”, confirma Luxemburg (2005, p. 121). Ello sin embargo ha resultado paradójico, ya que como afirma Rampton: “Even when Nabokov rejects his predecessors, as he does Dostoievski, for what he considers their false values and their melodrama, he ends up rewriting and extending their stories” (1984, p. 111). La cultura popular y el cine también los negó como influencia, pero Appel Jr lo contradice cuando sostiene que si se hace una “taxonomic survey of Nabokov’s works both supports and contradicts his claim” (1974, p. 26). Resulta también paradójico que el mismo Nabokov indicara a su vez que “[d]erivative writers seem versatile because they imitate many others, past and present. Artistic originality has only its own self to copy” (1990, p. 82).

Aunque Nabokov no solamente se dedicó a negar posibles influencias en su obra, también era proclive a valorar, a tener cánones: “My greatest masterpieces of twentieth century prose are, in this order: Joyce's *Ulysses*; Kafka's *Transformation*; Biely's *Petersburg*; and the first half of Proust's fairy tale *In Search of Lost Time*” (1990, p. 49). Pero si tenía favoritos, por ende, también tendía a tener fobias literarias. Conocidas ampliamente fueron sus opiniones (contundentes) sobre la

literatura en general (y en particular la rusa, o mejor, la realizada bajo el mandato soviético). O la literatura rusa de finales de siglo XIX y convertida en un cliché entre la intelectualidad norteamericana, especialmente aquella representada por Dostoievski. Aunque este no estaba solo entre sus aversiones, él no fue su único blanco “ya que arremetió también contra Cervantes, Faulkner o Thomas Mann, entre otros” (Navarro, 2014, p. 164). Sus “provocativas e hirientes críticas de grandes escritores y pensadores hacían que los estudiantes se enderezasen en los asientos, y en dos ocasiones un estudiante dejó la clase en señal de protesta: una, cuando el blanco fue Dostoievski; otra, cuando Nabokov atacó a Freud”, refiere Boyd (2006, p. 231). Paradójicamente son sus mismos odios los que son convertidos en materia novelable, siendo a la vez el mismo proceder de Humbert, al despreciar a los siquiátras pero recurriendo a ellos constantemente. Lo mismo sucede con Nabokov pero a manera de parodia burlesca: detesta el psicoanálisis pero hace uso constante de la memoria y sus alusiones a esa disciplina, poblando páginas enteras de su obra, combatiendo la función moralizante de la literatura, pero ocurriéndosele a la vez, con mucho humor negro, lanzar una parodia de ese mensaje edificante en el prólogo a *Lolita*. Es decir, como si su modus operandi fuera criticar, negar influencias pero a la vez sentirse influido por ellas:

We have the mock introduction by [John Ray, Jr., Ph. D.] a spoof on scholarly psychobabble and tendentious moralizing, two things Nabokov detested as much as he detested Freudian symbol-mongering in literary criticism [and the foreword] is one of the most delicious of literary parodies. (Jong, 1996, p. 278)

Pero burlas, negación de influencias y rechazos aparte, hay que reconocer que Nabokov siempre parece reivindicar como única fidelidad la que se debe tributar a la obra artística, que exige una dedicación exclusiva. Porque, y a riesgo de que ello pueda sonar justificativo, Nabokov fue al parecer un escritor totalmente dedicado a su escritura. Lejos de él estaba el comportamiento estrafalario y bohemio que a tantos ha alejado precisamente de la creación. Recordemos sus palabras en *Speak, Memory* en las que proclama su preferencia por el silencio, y no el ruido de la calle, aunque suenan provocadoras (una vez más) sus palabras hacia París y su atmósfera artística:

Unfortunately I happen to have a morbid dislike for restaurants and cafés, especially Parisian ones –I detest crowds, harried waiters, Bohemians, vermouth concoctions, coffee, *zakuski*, floor shows and so forth. I like to eat and drink in a recumbent position (preferably on a couch) and in silence. (2012a, p. 225)

4.2 El desafío de reconocer los hipotextos

El carácter erudito de la obra de Nabokov genera en sus lectores y estudiosos diversos sentimientos y reacciones, entre la admirativa y la hostil, ya que de por sí, un escritor que exija tanto del lector, generará una especie de desafío, sobre todo en el caso de *Lolita*, y que

No necesita comentarios, ni preparación especial, pero sin duda requiere una cierta disposición. Difícil sin ello imaginar un lector que

pueda comprender todo, detectar, estimar en su justo valor, descifrar, sobre todo desde la primera lectura. No olvidemos que esta obra proporciona tanto más placer cuanto mayor cantidad de elementos se comprendan y diluciden. (Berberova, 2010, p. 59)

Como si la novela necesitara ya de por sí un investigador, obligado a entrar en una especie de logia y comunión con el autor (Bouchet, 2010, párr. 12). Esto es lo que opina Proffer en ese sentido:

[A]nyone who is going to read a somewhat *sadistic* author like Nabokov must keep encyclopedias, dictionaries, and handbooks handy if he wants to understand even half of what is going on [...]. This is rather *annoying* because works of art can have more wit than does them good –but literary puzzles are sometimes *diverting*. *The reader must be a researcher* [énfasis agregado]. (1968, p. 5)

Aunque Nabokov, siempre presto a brindar opiniones literarias, imperativos de lectura y de interpretación, también brinda el consejo paternal. Como si al aconsejar en torno a los autores que son complejos, estuviera también señalando el comportamiento que se debe tener hacia él: “a good reader is bound to make fierce efforts when wrestling with a difficult author, but those efforts can be most rewarding after the bright dust has settled” (1990, p. 155). Y porque ya aceptado el reconocido carácter erudito de Nabokov, la cuestión es, ¿qué de eso es determinante en *Lolita*? ¿Cómo establecer lo que debe ir incluido en un análisis sobre su transtextualidad? ¿Los hipotextos que un crítico determinado identifique como tal, o los que señala el autor a través de su anotador de cabecera? Hay varias formas de mirar este complejo problema.

Nabokov reconoció sus amplias lecturas eso sí y, a regañadientes se tiene la impresión, sus influencias de una manera bastante ambigua y general, ya lo hemos visto. Hay dos formas en las que hizo algún que otro reconocimiento: a través de sus entrevistas, recogidas sobre todo en *Strong Opinions*, y cuando dio cuenta de su labor como profesor en *Lectures on Literature*. Otra manera de desentrañar dichos influjos es gracias al trabajo que han hecho sus principales exegetas, mejor conocidos como los “anotadores” de *Lolita*, a saber: Alfred Appel (2012a y 2012b) y Carl Proffer (1968), ambos reconocidos ya como los más visibles iniciadores de los estudios nabokovianos (Boyd, 2006). Su trabajo sin duda ha sido valioso ya que en términos generales, el problema más común con la parodia son las imitaciones no identificadas (cf. Genette, 1989, p. 104). Ahí es cuando, sin duda, tiene importancia el “anotador”. Y por supuesto, Nabokov es uno de esos escritores que necesitan eruditos anotadores que vengan a la salvación del lector común (y del investigador).

Sin duda hay un antes y un después de Alfred Appel Jr., sobre todo con su ya clásico *The Annotated Lolita*, la más importante edición anotada de la novela que se conozca. No sin antes aclarar que partes de la introducción son porciones, a veces completas, de un artículo previo y publicado por el mismo Appel Jr. titulado “Lolita: The Springboard or Parody (1967) en *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, número que fue dedicado por completo a Nabokov, y desde donde se podría decir que empezó la difusión de la obra nabokoviana al gran público.

Volviendo a la labor anotadora de Appel Jr., hay que recordar que la novela fue escrita en un momento cuando no existía internet, así que sin duda se debió presentar como todo un desafío en su momento para el lector, por no tener la ventaja en su momento de que con un click se pudiera confirmar mucha de la información presente en ella. Así que las notas de Appel Jr. terminaron por ser durante mucho tiempo una especie de enciclopedia paralela al texto, intentando explicar lo más misterioso pero a veces también lo más obvio. Appel Jr. se comporta además con Nabokov, como si fuera el discípulo que constantemente necesita la aprobación del maestro. Y Nabokov, como cansado a veces de tener que explicar sus trucos, pareciera jugar y burlarle de él. Frente a la pregunta del estudioso sobre la identidad de Lepingville, el pueblo en el cual Humbert le dice a Lolita que se encuentra Charlotte, Nabokov responde con algo que parece una burla, ya que al parecer fue cuna de un supuesto poeta de principios de siglo XIX: “That poet was evidently Leping who used to go lepping (i.e., lepidoptera hunting) but that’s all about anybody knows about him” (cit. en Appel, 2012a, p. 376), como si en algún momento, el mago se cansara de develar el secreto de sus trucos. Igualmente, las anotaciones parecieron haber sido fuertemente vigiladas, lo que sugiere una vez más que Nabokov quería tener el control de la recepción de su novela y que, en ese sentido, Appel Jr. terminó por estar bajo una completa “dependence on the authorial intentionality of [the] text” (Green, 1988, p. 3). Anotaciones con un esquema en el cual el anotador pregunta al autor por sus interpretaciones, y este las acepta o las niega. Lo que demuestra una vez más que Nabokov fue siempre bastante contundente al señalar cómo debía ser leída su obra. Era tal el celo, y sobre todo con *Lolita*, que decidió reescribir de nuevo el guión

al no ser utilizado por Stanley Kubrick, para dar claridad acerca de su interpretación de la novela en la pantalla. Baxter en una biografía sobre Stanley Kubrick, relata por ejemplo cómo Nabokov exigió dar el visto bueno a todos los actores que aparecieran en la adaptación de Kubrick (1999, p. 149).⁵³ En cuanto a esta actitud controladora, Nabokov formó también lectores y estudiosos, regidos por sus dogmas, que más han parecido una comunidad filial de defensores y seguidores. Como el rechazo, por ejemplo, que Freud ha tenido entre sus admiradores solo porque el autor así lo sentía: “What needs to be faced is the extent to which Nabokov’s readers are reluctant to depart from the mode of reading he prescribed for them and to what degree this may be a perceived filial obligation” (Green, 1988, p. 4).

En todo caso, la ayuda de los anotadores (tantos los obedientes como los independientes) ha sido invaluable. Porque una de las mayores características de *Lolita* es, recordémoslo, una tensión siempre subyacente. Y parece evidente que esta se percibe mucho más si uno reconoce los múltiples hipotextos que se hallan en su tejido textual: “you cannot be fooled by allusions whose existence you do not even suspect” afirma Carl Proffer como justificando también su labor (1968, p. 52). Toda esa tensión sentida en la cual Humbert parece que va a matar primero a Charlotte, luego a una Lolita ya casada, no es más que un juego literario deliberado y burlesco para con el lector. Porque

⁵³ Versión cinematográfica que ya parecía estar prevista por el mismo Humbert cuando dice:

We had promised Beardsley School, good old Beardsley School, that we would be back as soon as my Hollywood engagement came to an end (inventive Humbert was to be, I hinted, chief consultant in the production of a film dealing with ‘existentialism,’ still a hot thing at the time). (V. Nabokov, 2012b, p. 208)

el mismo Humbert señala en ese último encuentro con Lolita, y como para agregar más tensión, que “I pulled out my automatic –I mean, this is the kind of fool thing a reader might suppose I did. It never even occurred to me to do it” (V. Nabokov, 2012, p. 280). Si no sabemos que ahí hay un eco literario con *Carmen*, difícil entender ese recurso metaficcional de Humbert. Por demás, también hay que decirlo, este es un típico juego y engaño con el lector, propio de la novela posmoderna donde los personajes resultan con en este tipo de argucias (Santana, 2005, p. 92), y que Nabokov sabía magistralmente realizar. Así que, repitémoslo, la tensión mencionada en la cual Humbert parecería querer asesinar a Lolita, se comprende mejor si sabemos que Humbert hace parodia de la novela *Carmen*. Y este, junto con muchos otros ecos literarios

nos égarent, nous tournent la tête comme Lolita tourne la tête à Humbert, mais elles démontrent à quel point la trame littéraire est finement tissée et constituée d'une multitude de fils que nous sommes invités, en lecteurs attentifs, à repérer dans le tissu final. (Raguette-Bouvard, 1996, pp. 55-56)

A simple vista, *Lolita* parece una novela sencilla, un mero entretenimiento. Pero quienes quieran encontrar y sepan más, serán igualmente recompensados. Es una novela tanto para el lego como para el experto, y así este último, hallará una novela inagotable sobre todo por sus formas paródicas: “[a] peculiar combination of sophistication and provinciality is needed for a good parody, the former for obvious reasons, the latter because the audience must be homogeneous enough to get the point” (Macdonald cit. en Hutcheon, 2000, p. 27). Es sabido, además, que la parodia consiste en

revolucionar en muchos aspectos, pero también en conservar y reactualizar. Traer del pasado para iluminar el presente a través de la burla, la transgresión, el homenaje o la distancia. Aunque todo lo anterior no se puede disfrutar si no reconocemos la parodia en sí, es decir, si no somos conscientes del hipotexto al que remite: “In parodically encoding a text, producers must assume both a shared cultural and linguistic set of codes and the familiarity of the reader with the text parodied” (Hutcheon, 2000, p. 95). Y como si tuviera que existir una especie de comunión textual: “Alors, la conscience artistique devient toute puissante et pour la pénétrer, narrateur, narrataire et lecteur doivent se retrouver sur le terrain de l'enquête pour essayer de localiser et d'identifier les indices placés par l'auteur dans son texte” (Raguet-Bouvard, 1996, p. 51). Hay ocasiones, sin embargo, cuando el narrador activa señales para que reconozcamos ciertos hipotextos que hacen parte de la cultura literaria de Occidente. Pero, ¿y cuando no lo hace explícitamente? Ahí entonces es como si hubiera una doble faz, una la del texto que leemos, pero otra en la cual creemos adivinar los hipotextos, siempre con la duda de si no nos estaremos perdiendo un sentido más profundo en lo que leemos; en últimas con la duda de si el mundo sensorial que *Lolita* ofrece sí esté llegando completamente a nosotros:

chaque fois que le narrateur Humbert semble verser dans le sous-entendu et produire un énoncé réflexif, la relation métaphorique qui s'établit dans son texte, à ce point précis, se dirige vers l'un ou plusieurs de ses destinataires. Et ces destinataires doivent activer tous les récepteurs sensoriels pour que la perception soit la plus précise

possible afin que la conscience reçoive un maximum de données.
(Raguét-Bouvard, 1996, pp. 48-49)

Las preguntas que también podrían surgir son: ¿qué pretendía Nabokov con una erudición inalcanzable para la gran mayoría? ¿Solo trasladar toda su cultura literaria a un nuevo territorio, al inglés, teniendo en cuenta que pretendía ser un escritor norteamericano? ¿Qué sentido tiene que un autor parodie a otros autores para que un anotador, o un traductor explique esa parodia? En torno a estas preguntas, y por supuesto para tratar de entender el complejo entramado transtextual de *Lolita*, Hutcheon apunta algo que nos puede servir en este caso. Dice que siempre habrá un desafío a la hora de apreciar la arquitectura posmoderna porque:

Like all parody, postmodernist architecture can certainly be elitist, if the codes necessary for its comprehension are not shared by both encoder and decoder. But the frequent use of a very common and easily recognized idiom –often that of classicism– works to combat such exclusiveness. (1987, pp. 200-201)

Es claro que el clima general que ofrece *Lolita* es retador ya que su riqueza hipertextual la hace “an extremely complicated text containing numerous cases of wordplay, literary allusions, parodies and cross references” (Luxemburg, 2005, p. 119). Raguét-Bouvard (1996), por su lado, siempre insiste que *Lolita* es especialmente difícil dada esa compleja red de manifestaciones referenciales. Porque el problema radica realmente en que haya una conexión entre el mundo hipotextual del narrador y el del *narrataire* o lector.

Igualmente, la arbitrariedad será siempre inevitable tanto en *Lolita* como en cualquier otro hipertexto. Incluso reconocidos estudiosos de la novela como Appel (2012a y 2012b), Proffer (1968) o Raguet-Bouvard (1996), terminan por asignar distintos hipotextos, junto con explicaciones, por supuesto, disímiles para un determinado hipertexto. La mistificación propia de la novela parece confundirlos hasta a ellos mismos. En torno a Percy Elphinstone, aparente autor de la novela *A Vagabond in Italy* –que por supuesto resuena en *Humbert vagabundo en los Estados Unidos*– Appel Jr. explica que “Elphinstone and his books are also genuine, according to Nabokov, though it has been impossible to document this. Nabokov recalled finding *A Vagabond in Italy* ‘in a hospital library, the nearest thing to a prison library’” (V. Nabokov, 2012b, p. 345).⁵⁴ Aunque Raguet-Bouvard afirma acertadamente que tal libro “ne correspond à aucun texte existant” (1996a, p. 75). En otro sentido, Luxemburg no contento con las explicaciones en torno al título *Lolita*, dadas por Appel y Proffer, aventura la suya propia diciendo que no hay que tomarlo realmente del poema “Dolores” de Swinburne sino de la novela H. G. Wells *Apropos of Dolores*. Proffer cree que la “Kreutzer Sonata” aludida por Humbert tiene que ver con la novela de Tolstoi, mientras que Appel Jr. –teniendo una ventaja sobre todos ya que constantemente consultaba a su amigo Nabokov, dando con claves que los otros adivinaban– en su nota parece que recoge las palabras del autor y describe realmente un cuadro que sirvió de imagen icónica de los años cincuenta para la publicidad del perfume Tabú, en revistas donde se mostraba a un “ill-groomed girl pianist rising like a

⁵⁴ El tema del vagabundo es constante: *Lolita*, en la obra de teatro, debía caer bajo el influjo de un poeta vagabundo: “before falling in her turn under the spell of a vagabond poet (Mona Dahl)” (V. Nabokov, 2012b, p. 200).

wave from her stool after completing the duo, and being kissed by a hirsute violinist. Very unappetizing and clammy, but has ‘camp’ charm” (Appel, 2012a, p. 355). Finalmente, en *Keys to Lolita*, Carl Proffer (1968) afirma que “[a]pparently it amuses Nabokov’s genius to rely on reverberations from third-rate works like ‘Dolores’” (p. 30), alusión que corresponde al título completo de “Dolores (Notre-Dame des Sept Douleurs)” de Algernon Charles Swinburne (1928). Cree Proffer que de aquí sacó Nabokov su idea para titular la novela, aunque en el fondo un poema despreciado al calificarlo de “dreadful” en sus *Notes on Prosody* (cit. en Proffer, 1968, p. 139). Si creemos lo anterior, ya que también hay que tener en cuenta las razones lingüísticas que llevaron a Nabokov a escoger dicho título, y que explicó debidamente en *Strong Opinions* (1990), tenemos entonces un hipotexto más, y mejor su explicación, sumido en la más completa indeterminación.

También, el desafío para un análisis del hipertexto *Lolita*, persiste cuando se ofrecen vínculos hipotextuales sin un debido y riguroso sustento como cuando se afirma que

A los trece años, Humbert conoce Annabel Leigh, hija de una tal Mrs. Leigh y cuyo nombre de soltera era “Vanesa van Ness”; con estos nombres Nabokov alude no sólo a “Annabel Lee” de Edgar Allen [sic] Poe, *sino también a la Vanesa [sic] de Jonathan Swift en “Cadenus and Vanessa”*. *Ambas referencias son historias de chicas muy jóvenes que se ven envueltas en relaciones amorosas con hombres mayores* [énfasis agregado]. (Navarro, 2014, p. 48)

La anterior cita presenta entonces dos explicaciones hipotextuales, la ampliamente refrendada por toda suerte de críticos —aquella ya clásica correspondencia entre Annabel Leigh y “Annabel Lee”— y la otra que no se entiende muy bien, ¿Vanessa van Ness es entonces —o fue— la chica muy joven envuelta en una relación con un hombre mayor? ¿De dónde se saca esto? El inconveniente no radica solamente en que los críticos asignen diferentes explicaciones a una misma alusión o que asignen cualquier tipo de explicación hipotextual sin más, sino también en las inevitables listas de todos los autores y libros que aparentemente Nabokov leyó, utilizó para su novela, listas que finalmente no dicen mucho a la hora de desentrañar el carácter hipertextual de *Lolita*. Aquella es una buena lista que, aunque bien intencionada, no profundiza mucho y tal vez solo agrega al lugar común del Nabokov como un gran conocedor de lo literario, pero nada más:

Nabokov parodia, entre otros estilos, el monólogo interior de Joyce, y hace múltiples referencias a la literatura francesa (Gustave Flaubert, Marcel Proust, François Rabelais, Charles Baudeleaire, Prosper Mérimée, Remy Belleau, Honoré Balzac y Pierre de Ronsard) y a autores como Lord Byron y Laurence Sterne. (Navarro, 2000, p. 24)

Así que, para concluir, pocas veces se explica cómo están presentes allí esos autores y de qué manera se parodian.

4.3 Riqueza literaria en *Lolita*

Dice Raguet-Bouvard que para el que conoce las referencias de *Lolita*, el trabajo está facilitado (1996, p. 48). Saber completamente de *Lolita*

parece que implicara entonces una entrada dolorosa, pero que a la vez asegura la entrada a un círculo cerrado y selecto, “the ideal reader of *Lolita* would be a literary scholar trained and widely read in several European languages, a Sherlock Holmes, a first-rate poet, and the possessor of an eidetic memory” (Proffer, 1968, p. 5). Luxemburg (2005) reafirma lo anterior señalando también el complejo carácter hipertextual de *Lolita*:

Naïve readers may erroneously regard it as an erotic best-seller, less naïve readers may treat it as a parody of erotic literature, but competent readers are bound to appreciate it as an elaborate, ludic text that invites them to decipher it. (V. Nabokov, 2012b, p. 119)

Y Genette, por su parte, afirma que hay obras que son más hipertextuales que otras “o más manifiestamente, masivamente y explícitamente que otras” (1989, p. 19). Ese es, sin duda, el caso de *Lolita* dada la compleja red de alusiones a hipotextos, sobre todo, de la literatura occidental. Independiente de dicha riqueza literaria en *Lolita*, hay que decir que su estatus artístico hace olvidar también su carácter hipertextual como suele suceder con aquellas obras de gran envergadura como *Fausto* o *Ulysse* (Genette, 1989, p. 262). Es evidente además que, si bien *Lolita* se puede tomar en sí misma y sin relación alguna con sus hipotextos, también es cierto que desentrañarlos enriquece enormemente su lectura y su comprensión:

Todo hipertexto, incluso un pastiche, puede sin ‘agramaticalidad’ perceptible leerse en sí mismo, y comporta una significación autónoma y, por tanto, en cierta forma, suficiente. Pero suficiente no

significa exhaustiva. Hay en todo hipertexto una *ambigüedad* que [...] deriva precisamente del hecho de que un hipertexto puede a la vez leerse en sí mismo, y en su relación con el hipotexto. (Genette, 1989, p. 494)

Así que, hasta ahora, ha quedado clara la riqueza literaria de Nabokov expresada en todas sus obras, especialmente en *Lolita*, novela que de acuerdo con muchos de sus críticos, entre otros Jones, afirman que la novela “is rich in its allusions to other well-known works of literature” (1995, p. 3). De tal manera que es como si dos tipos de lectores se requirieran para enfrentarse a *Lolita*: el erudito que entiende sus referentes literarios, y el no especialista que se entretiene con la historia. *Lolita* también se debería entender como una oda a la literatura inglesa y francesa, a la búsqueda y encuentro con la literatura norteamericana –las alusiones a Poe no son gratuitas– y parafraseando a Christine Raguet-Bouvard podemos decir que vamos de las playas mediterráneas parodiando un poema de Poe, a un suburbio norteamericano con jardín con alusiones bíblicas en Ramsdale (1996, p. 22). Es decir, si Nabokov afirmó en el prólogo a *La dádiva* que su heroína no era Zina sino la literatura rusa (1988p. 10), pues *Lolita* no puede ser la excepción ya que “it is reasonable to claim that the protagonist of *Lolita* is neither the narrator Humbert Humbert, nor the nymphet, but world literature as a whole” (Luxemburg, 2005, p. 119). Asimismo como obra catártica, al menos para Humbert, se puede entender también como “the transformative nature of art” (Jones, 1995, p. 11). Tanto Humbert como Nabokov cabrían perfectamente en esa definición del artista polifónico que mezcla en su

textos diferentes influencias, en otras palabras, el único artista real, según George Steiner (2002, p. 92).

Los personajes son también los indicados para hablar de la riqueza literaria de *Lolita*. Humbert, dentro de la buena cantidad de apelativos que utiliza para dirigirse a sí mismo, en un acto de juego lingüístico, dice (sin ninguna humildad) que él es un “well-read Humbert” (V. Nabokov, 2012b, p. 70). Y uno de sus rasgos principales, al no ocultar su cercanía con la literatura, ya solo por eso, se siente superior al resto de personajes. Porque en *Lolita* están muy bien distribuidas las lecturas: Humbert el elitista lee literatura seria, Charlotte y Lolita revistas de cine y del corazón. La erudición, motivo de orgullo para él, en *Lolita* poco a poco se irá convirtiendo, primero en mofa, y luego en vergüenza. “You talk like a book, Dad” (V. Nabokov, 2012b, p. 114)”, es lo que le espeta una vez que su padrastro la ha recogido del famoso Camp Q. Suerte de parodia de un comentario que hace la abuela del narrador de *En busca del tiempo perdido*: Legrandin habla tan eruditamente, casi rozando el ridículo, que se gana el comentario burlón de la abuela, habla demasiado como un libro, dice. Así pues, en la novela de Proust “el efecto mimético está en culmen o, más exactamente, en el límite: en el punto en que el extremo del 'realismo' frisa con la pura irrealidad” (Genette, 1989a, p. 240). Y no son solamente las referencias literarias las que exasperan a Lolita, también los aires de aristócrata bilingüe de Humbert porque finalmente, ya harta de sus cultismos termina igualmente por exigirle poco antes de abandonarlo: “do you mind very much cutting out the French? It annoys everybody” (V. Nabokov, 2012b, p. 243). Por ello, “[l]e nombre de correspondances, les interrelations, les échos, les renvois

qui sont imperceptibles lors d'une lecture de surface, lui confèrent toute sa profondeur et aussi cette ambiguïté qui lui a apporté renom et infâmie” (Raguet-Bouvard, 1996, p. 9). Se podría decir entonces que el mundo de Humbert está poblado por la literatura y que su comportamiento y referentes parten de ese mundo. Si Humbert se ve como un héroe que conquista e intenta conservar a Lolita, ello estará relacionado del todo con la literatura misma:

El héroe de *Lolita* no oculta su familiaridad con personajes literarios. Entre aquellos cuyos papeles implícitamente interpreta Humbert Humbert, destacan: *Werther* de Goethe, E. A Poe, Rimbaud, Oscar Wilde, Robert Browning, Stravrogin de *Los demonios*, y el moreno guaperas de las novelas rosa. (Navarro, 2014, p. 63)

Y como se sabe, en términos generales, la novela es la creación intergenérica por excelencia: en *Lolita*, por ejemplo, tenemos incluidos tanto la poesía, como el género epistolar y el relato de viaje, etc. Así, *Lolita* es un mosaico de subgéneros, derivado ese mosaico de su rica hipotextualidad. Con un narrador que deja pistas y referencias literarias durante todo el relato, con seguridad para jugar con el lector porque “[s]atire is a lesson, parody is a game” (1990, p. 65), como afirmaba Nabokov, tal para vez para lograr una intimidad con el lector a través de códigos que solo este y el autor podían entender y compartir:

En surchargeant le texte, Nabokov impose au lecteur un effort supplémentaire, et en mettant en oeuvre une thématique prismatique, il brouille les pistes tout en incitant à les retrouver, donc à établir une relation intime avec le texte, et ainsi avec l'auteur. (Raguet-Bouvard, 1996, p. 57)

Un mosaico hipertextual donde los géneros se reactualizan a la vez que se alteran. Hay algo que se conserva pero hay algo también que se transmuta o se transgrede, y así logramos observar una debida contrastación. Tampoco debemos entender a *Lolita* como la suscripción del gusto estético de Nabokov. Humbert es más bien su parodia burlesca, representación travestida del escritor obsesivo y enfermo, del artista decimonónico. Además, Raguet-Bouvard afirma que las escogencias literarias de Humbert “selon les critères nabokoviens, sont mediocres” (1996, p. 157). Y deberíamos agregar que hasta también la forma de escribir de Humbert: cursis poemas, encendidas declaraciones de amor por Lolita, aunque eso sí con mucho toque de ironía y humor. Además, el genero memorístico, con las debidas confesiones de por medio, está parodiado en *Lolita*. Recordemos sus constantes apelaciones a los miembros del jurado. Y así, el lector termina por ser el voyerista testigo de un documento judicial, a la vez que confesional, en el fondo toda una novela de amor. Una declaración judicial llena de tantos elementos paródicos que la alejan mucho de una supuesta “seriedad”:

Con referencia a la estructura de la novela, *Lolita* es una burla del estilo confesional, del diario literario, de la novela romántica que narra las consecuencias de un amor debilitante, del tema del doble, y en general una perversa imitación de otros muchos usos literarios. (Navarro, 2014, p. 180)

Porque la parodia y el juego burlesco estuvieron en consonancia con los engaños a los que sometió Nabokov a sus lectores. Porque el otro

tipo de engaño, el ejercido a los ciudadanos que se ven sometidos por los Estados, este no lo aguantaba. A la pregunta de qué creía que era lo peor que hacían los hombres, responde con tres verbos en infinitivo: “to stink, *to cheat* [énfasis agregado], to torture” (1990, p. 129). El engaño literario, sin embargo, pertenecía a otro ámbito: “In point of fact, all fiction is fiction. All art is deception. Flaubert's world, as all worlds of major writers, is a world of fancy with its own logic, its own conventions, its own coincidences” señala Nabokov en *Lectures on Literature* (1982, p. 146). Y el engaño en Nabokov se presenta tanto en lo literario como en su propia vida: “Deception is practiced even more beautifully by that other V.N., Visible Nature” (1990, p. 130). De tal suerte que si el mundo es cruel, el engaño literario es el juego que palia esa dureza, un juego sobre todo paródico y literario:

En la parodia clásica (y moderna), el ‘juego’ consiste en desviar un texto de su significación inicial hacia otra determinada previamente y a la cual hay que adaptarlo *cuidadosamente*. Decididamente (ya se sabe) hay juegos y juegos. La parodia es un juego de habilidad. [La] recreación hecha al azar no puede evitar convertirse con el tiempo en recreación, pues la transformación de un texto produce siempre otro texto y, por tanto, otro sentido. (Genette, 1989, p. 64)

Sin duda, con su visión lúdica de la literatura, la liberó de la carga del realismo y del compromiso político, conduciéndola por los sanos terrenos de la imaginación, del juego y del humor:

Los juegos premeditados y organizados son a veces (volvemos al ‘hecho *ex profeso*’) de un aburrimiento mortal, y las mejores ocurrencias

suelen ser involuntarias. El hipertexto es una mezcla indefinible, e imprevisible en el detalle, de seriedad y de juego (de lúcido y lúdico), de producción intelectual y de divertimento. Esto, ya lo he dicho, se llama el humor, pero no hay que abusar de este término, que casi inevitablemente mata lo que prende: el humor oficial es una contradicción en sus términos. (Genette, 1989, pp. 496-497)

Lolita es una aventura literaria, ideada por Nabokov a través de Humbert, por supuesto. No solo manipulando la tradición literaria, sino también recreándola al inventar obras, autores y citas. Porque la literatura no da cuenta de lo real, o por lo menos, no debería dar cuenta. Para Nabokov fue mero divertimento, es lo que nos parece indicar con sus complejos textos. Porque sus engaños lúdicos y mistificaciones tienen que ver con un texto cuidadosamente delineado. Pareciera que lo ofrecido por el texto es obra de la coincidencia pero en el fondo sabemos la trama urdida para nosotros por parte del pícaro narrador. He aquí una muestra ya desde *La dádiva*:

Inició el viaje a principios de verano en 1866, junto con Misha, de siete años, y un tal doctor Pavlinov (doctor Pavo Real, ya estamos entrando de nuevo en la esfera de los nombres bonitos), y una vez llegados a Irkutsk, les obligaron a detenerse allí durante dos meses; se alojaron en un hotel con un nombre de idiotéz encantadora (posiblemente desfigurado por los biógrafos, pero con más probabilidad seleccionado *con especial esmero por el taimado destino* [énfasis agregado]): Hotel de l'Amour et Co. Al doctor Pavlinov le denegaron la autorización para seguir el viaje: le reemplazó un capitán de gendarmes, Hmelevski (edición perfeccionada del

elegante héroe de Pavlovsk), apasionado, borracho y sinvergüenza. (p. 307)

4.4 Paratextualidad

a) El título como pastiche e índice recurrente

En términos generales, la importancia semionarrativa de cualquier título “se aprehende sobre todo cuando en él se esbozan determinaciones de género que confirmadas o no por el relato, constituyen orientaciones de lectura, con inevitables incidencias semánticas y pragmáticas” (Reis & Lopes, 2002, p. 242). Este, a modo hipertextual, también se declara

muy a menudo por medio de un indicio paratextual que tiene valor contractual: *Virgile travesti* es un contrato explícito de travestimiento burlesco, *Ulysse* es un contrato implícito y alusivo que debe, cuando menos, alertar al lector sobre la existencia probable de una relación entre esa novela y *La Odisea*, etc. (Genette, 1989, p. 18)

Genette, además, complementa que “la parodia literaria se realiza preferentemente sobre textos breves (y, claro está, lo bastante conocidos para que el efecto sea perceptible)” (1989, p. 45). De tal manera que todo “enunciado breve, notorio y característico, está, por así decir, naturalmente abocado a la parodia. El caso más típico y más actual es, sin duda, el título” (Genette, 1989b, p. 50). Por otra parte, habría que agregar además que el título es un claro y buen ejemplo de intratextualidad ya que es fácilmente reconocible en la obra de un

autor por su carácter sintético (Martínez, 2001, p. 166). Dos años después de que Nabokov diera cuenta de la vida en torno a la nínfula norteamericana, continuará esta vez con el nombre del profesor universitario, *Pnin*. Vemos que Nabokov continúa con dicha tarea de idear sus títulos con un nombre propio, además de ofrecerle alguna información complementaria: *Ada or Ardor* o *La verdadera vida de Sebastian Knight*. Incluso, títulos títulos previos a *Lolita*, aunque no necesariamente relacionados con el nombre de mujer, comparten una cierta parquedad como *The Eye*, *Glory*, *Despair*, *The Gift* o *The Enchanter*.

En la obra de Nabokov, títulos relacionados con el nombre de mujer están presentes desde mucho antes de *Lolita*, e incluso después de esta. Un nombre que por lo general se presenta sin mayor información dando sumariamente el espíritu de las narraciones como *Mary* –“My first Russian novel was written in Berlin in 1924 –this was *Mary*” (Nabokov, 1990, p. 160)–, *Ada or Ardor* o *The Original of Laura*. Podemos observar que con *Lolita*, y otros nombres femeninos, se continúa con esa tradición decimonónica de titular con el nombre de la mujer idealizada. Un título que se inserta en la tradición literaria y que tiene por objeto delimitar, expresar y hablar de dicho amor. Aparte de los títulos con nombre de mujer, es innegable también la presencia femenina en su obra, ejemplificado en obras como *Laughter in the dark* o *The Enchanter*. Porque una vez puesta en marcha la máquina arrolladora de *Lolita* –Nabokov explica, no sin cierta sorpresa, que fue después de que escribiera la novela cuando se empezó a hablar de lolitas como si él hubiera visibilizado lo que antes era invisible– los críticos iniciaron un proceso de identificación intratextual de la nínfula norteamericana con otros personajes de su

obra previa. Así, Lolita ha sido comparada con Margot (*Laughter in the Dark*), Emmie (*Invitation to a Beheading*), Mariette (*Bend Sinister*), incluso con Colette de *Speak, Memory*, según Nabokov (1990, p. 71). Una de esas vinculaciones intratextuales, vale la pena ser tenida en cuenta, ya que es presentada en las propias palabras de Nabokov: “Lolita, diminutive of Dolores, a little Spanish gipsy is mentioned many times throughout *Ada*” (Nabokov, 1990, p. 106). Lo único pareciera vincularlas, sin embargo, es pierden la virginidad a la misma edad, aunque el dato no es gratuito tampoco: desde el cuento “Lolita” de Heinz von Lichberg, el tema de la virginidad es una constante literaria, y por ello también toda esa recurrencia a las flores, o en su forma metafórica a la defloración, presentes tanto en el mencionado cuento de von Lichberg como en *Lolita*, la novela.

Lolita, en nuestro caso, podría aludir hipertextualmente, además, a aquellas obras que poseen un nombre de mujer en su título. Se inserta en un mundo novelístico cuyos títulos de mujer parecieran condensar su vida, y a la vez, el amor por ellas. Por ello, el “título, en este caso, probaría cuando menos que la relación hipertextual, una vez percibida, es asumida o reivindicada por el autor, que se las arregla para inscribirla de una manera tan imperiosa como mínima: poder del paratexto...” (Genette, 1989b, p. 393). Parece evidente que *Lolita* juega paródicamente con los títulos decimonónicos en torno a la mujer: *Carmen*, *Madame Bovary*, *María*, *Doña Bárbara*, *Sister Carrie*. Con un solo un nombre, contundente, encerrándolo todo; título que da pie para toda una *novela-río*, ya que “[d]urante más de un siglo el título-nombre propio (*Adolphe*, *Dominique*, *Geneviève*) ha connotado el ‘relato’ breve, psicológico, ‘a la francesa’: Los *Rougon-Macquart*, los *Thibault*, los

Jalna no pueden ser otra cosa que novelas-río familiares, etc.” (Genette, 1989b, p. 51). De esta manera, el título sirve para ubicar a *Lolita* dentro de todas aquellas novelas que tienen por fin el esbozo y la alabanza de la mujer: “Hay, pues, en el título, una parte, muy variable claro está, de alusión transtextual, que es un esbozo de ‘contrato’ genérico” (Genette, 1989b, p. 51). *Lolita* también escenifica alusiones literarias condensadas y desplazadas en ese nombre propio, dando lugar en primera instancia a una de sus temáticas principales, la transtextualidad literaria:

The name *Lolita* is a case in point as it suggests that the novel *Lolita* condensates the stories written by Melville, Poe and Merimée but also displaces them: it has often been noted that the allusion to Mérimée turns out to be misleading in so far as Humbert will not kill his Carmen. (Frayse, 2008, párr. 9)

Lolita se inserta entonces en la tradición de enaltecimiento y reactualización del arquetipo de mujer idealizada, con ese tipo de títulos que se presentan “con diferentes nombres pero aludiendo a lo mismo” (Steiner, 2002, p. 160).⁵⁵ Título que recrea y da una variante nueva a lo que siempre ha existido. Además porque todas las manipulaciones de un título, de hecho, todas las manipulaciones en general

se basan en un principio ‘maquinal’ (se podrían inventar otros) para sacar de su hipotexto (bautizado por Pérec ‘texto-tronco’) un texto

⁵⁵ *Lolita* incluso ha sido calificada de “meme” por Richard Dawkins, figura que en sí ya forma un concepto plenamente indentificable y reproducible (cit. en Maar, 2005, p. 8)

lexicalmente muy distinto. Otros dos tipos, de procedimiento opuesto entre sí, se limitan, siempre según un procedimiento convencional y mecánico, a reducir o amplificar el texto original. (Genette, 1989, p. 60)

Igualmente en el pasado, y como sucede con *Lolita*, el título que contenía un nombre de mujer, podía hacer las veces de poema, de una antigua trova en la cual se plasmara la “imagen concreta de la mujer como objeto de amor casto y sublimado, deseada e inalcanzable, y a menudo deseada precisamente por inalcanzable” (Eco, 2008, p. 161). Con la pérdida de ese amor, se enfatizaba la imposibilidad del amor presente en muchas trovas y se terminaba caracterizando de forma idealizada a la mujer, exhibiendo

la aparición de un ideal de belleza femenina y de educada pasión amorosa, en la que el deseo se hace mayor debido a la prohibición, y la dama alimenta en el caballero un estado permanente de sufrimiento, que el caballero acepta con alegría. De ahí las fantasías de una posesión que se aplaza constantemente, en las que cuanto más inalcanzable se considera la mujer, más se alimenta el deseo que enciende, y su belleza se transfigura. (Eco, 2008, p. 164)

De tal manera que es como si Humbert, al modo de un antiguo trovador, cantara y declamara por su Lolita inalcanzable. Ya que una vez la pierde, su restitución se hace precisamente a través del texto que leemos, condensado en el título: “El personaje es justamente una de esas categorías, quizás la que con más frecuencia es convocada por el título, sobre todo en períodos literarios interesados en el decurso (social, ético, ideológico, artístico, etc.) de la persona humana” (Reis &

Lopes, 1996, pp. 241-242). La obsesión entonces de Humbert por el nombre de la nínfula lleva a que se convierta en uno de los índices recurrentes del relato:

However, the connections between the name ‘Lolita’ and the novel are so numerous that one begins to suspect that the name ‘Lolita’ has generative instead of just representational value. [T]he whole novel seems to expand the narrative possibilities contained in the word ‘Lolita’. (Frayssé, 2008, párr. 5)

Lolita como índice recurrente, fue el título escogido de dos opciones: “Lolita, or the Confession of a White Widowed Male” (V. Nabokov, 2012b, p. 3). Ellos son propuestos por Humbert para su texto confesional, sendo el primero escogido por John Ray Jr. Las dos opciones ofrecidas por Humbert se acercan también, como índice embrionario, al híbrido que veremos reflejado en la novela, ya que estas dos opciones anuncian la forma del doble diseminado a continuación. En definitiva, el nombre propio, escogidos tanto por Humbert como decidido por John Ray Jr. para el título condensa en toda su amplitud también la esencia de la novela a través de la nínfula ya que:

Cuando al personaje se le atribuya su propio nombre, éste determina no sólo su sexo/género (como norma), sino también su posición social, origen geográfico, y a veces más. Los nombres pueden también estar motivados, pueden contener alguna referencia a características del personaje. (Bal, 1990, p. 92)

b) Permutación léxica del título *Lolita*

Lolita y *Dolores* son utilizados constantemente en la novela, como si fueran sinónimos. Con *Dolores* Humbert recurre hipertextualmente a nombres similares en la historia de la literatura. Para Genette (1989b), esas transformaciones se pueden dar por una *permutación léxica*, de tal manera que al recuperar a la nínfula a través del arte, Humbert recurre incluso a otros nombres como *Lenore* o *Carmen*, siendo lo español y lo hispanoamericano fuertes presencias –sobre todo lo mexicano (Dolores es su verdadero nombre) ya que en ese país fue realmente concebida. En cuanto a Dolores, y su carga mexicana, hay que agregar además que Cutler, personaje de la novela, dice que Lolita ha escrito una palabra en mexicano bajo para *urinario*. Humbert habría deseado escapar también, allende la frontera sur con Estados Unidos hacia México, para tal vez así desaparecer de la vigilancia de las autoridades, o de los intentos de diversos actantes por raptar a su Lolita. Al Humbert llamar a Lolita como Dolores, Carmen, Carmencita, recurre a una permutación léxica siendo “la posibilidad para un autor de producir textos ad hoc de ‘literatura combinatoria’, cuya capacidad permutativa está calculada e indicada de antemano” (Genette, 1989, p. 59). Ese nombramiento con tintes de exotismo, sintetizado en el título, “puede asumir un papel de gran relieve semántico y ser dotado de considerable peso sociocultural” (Reis & Lopes, 1996, p. 241). *Lolita* se convertirá en un *leitmotiv* proferido constantemente por Humbert, amo y señor de la versión que nos entrega sobre *su* Lolita, todo ello evocándola, nombrándola, definiéndola. Si regresamos a *La verdadera vida de Sebastian Knight*, V., el narrador, afirma de este que el “hombre es el libro; el libro en sí, jadea y agoniza” (1978, p. 204). Si V.

emprende la búsqueda de su hermanastro y termina encontrando que esa búsqueda termina en él mismo, igualmente Humbert al nombrar y hablar de Lolita está realmente escribiendo en torno a sí mismo. De esa manera, se podría decir igualmente que el libro en nuestras manos es el producto de la búsqueda de Humbert. Una búsqueda que se hace ante todo a través del nombramiento. Y nombrar, como se sabe desde la mejor tradición judeocristiana, es crear, y ello es lo que hace Humbert. Tanto más cuanto *Lolita*, como si fuera el libro sagrado de la *Biblia*, empieza por el nombramiento de ese narrador-Dios y luego vamos asistiendo poco a poco a su creación. La permutación del nombramiento de Lolita, se expande por todo el texto y llena el vacío de su ausencia a través del fenómeno intertextual cuando de ella Humbert diga, por ejemplo, *my Lolita*. Ello del mismo modo en que Poe hizo lo propio con *my Annabel Lee* o Catulo con su *Lesbia nostra*. El inventario de apelativos de Humbert por tanto será amplio, asistiremos así a una singular multiplicación de nombres (Raguet-Bouvard, 1996, p. 45), tales como *Lola*, *Dolly* (*muñequita* en castellano), *my Dolita*, *my bird*, *my monkey*, *my pet*, *my car pet*, *child-slave*. De suerte que “le jeu onomastique que Nabokov a mis en place et dont la règle est la multiplication des noms est calculé avec la plus grande précision” (Raguet-Bouvard, 1996, p. 45).

La polifonía del nombre en el texto se complementa con otras formas que Humbert utiliza, dependiendo del contexto y dependiendo del receptor, desde las más despectivas hasta las más halagadoras. En todo caso, juego con el nombre de la nínfula, y de esa manera se

cambia la máscara del narrador; todos los mensajes de HH a Lolita

están formados por marco circular [sic] que empieza y termina con su nombre; unos mensajes son trágicos y patéticos, otras veces son paródicos, mezclados con clichés de la confesión, juegos, etc...(Navarro, 2014, p. 66)

Raguet-Bouvard igualmente afirma con respecto a lo anterior que

A chaque occurrence de chaque forme de ce nom correspond une situation similiaire, mais pour parer à la monotonie ou à la répétition, des variations se développent autour du nom, dans chacune des circonstances qui lui est originellement propre: c'est là qu'interviennent déitiques, référents littéraires, mots doux et que se produisent des rapprochements inattendus. (1996, p. 45)

Lolita, a su vez, manera más íntima que tiene Humbert de llamar a su amada, se combina con otros referentes literarios y otros déiticos para evitar repeticiones y monotonía (Raguet-Bouvard, 1996, p. 45). Ese *Lolita* se puede convertir entonces en *Carmencita* o *my Lolita, that Lolita* recurriendo en ambos casos a la estrategia hipertextual: en el primer caso a *Carmen* de Prosper Mérimée, en el segundo a los versos del poema 58 de Catulo. También otras alusiones literarias que incluyen el nombre de mujer están insertas en el relato, a modo de digresiones, configurando dos isotopías importantes porque “*cualquier palabra vale*, es decir, tendrá la determinada significación que se espera de una palabra colocada en ese lugar” (Genette, 1989, p. 66). Por un lado, la doncella dulce y angelical encarnadas en la Beatriz de Dante, la Laura de Petrarca, la Annabel Lee de Edgar Allan Poe, o indirectamente, la Julieta de Shakespeare. Por el otro, por el lado de la mujer fatal, tenemos a la Lilith de la tradición bíblica, Rajab, la

Vampira, Zemfira, Carmen y Dolores (Proffer, 1968, p. 26). Y Lolita indudablemente encarna estos estereotipos de mujer, desde la mujer idealizada hasta la corrupta. En *Lolita* se unen para terminar en una síntesis de la niña fatal, mezcla a la vez de bondad y de maldad. Por ello, por la edad propia de Lolita, es como si se convirtieran en características innatas de la nínfula:

In my view, the definition of sin/abjection as something which comes from *within* opens up the way to position woman as deceptively treacherous. She may appear pure and beautiful on the outside but evil may, nevertheless, reside within. It is this stereotype of feminine evil – beautiful on the outside/corrupt within– that is so popular within patriarchal discourses about women’s evil nature. (Creed, 1997, p. 42)

Esa mezcla, a su vez, entre bondad y maldad, es la preferida de los protagonistas hombres, y que es lo que sucede con Humbert, ya que

Una chica mala sería una amenaza constante, y el héroe nunca podría confiar en ella. Lo que él desea es una combinación de las dos (una chica buena/mala), una chica que combine la integridad de la buena con la impredecibilidad y misterio de la mala: una prostituta con corazón de oro. Pero por desgracia la integridad de la chica buena tiene que ser una forma de predecibilidad, y la chica buena/mala sigue siendo un ideal inalcanzable (Palmer, 1984, p. 64).

Si el nombre de Lolita ha sido posibilidad de juego lingüístico, también lo mezclará con el componente erótico. Porque recordemos que los juegos lingüísticos son los únicos que están al alcance del profesor Humbert: “Oh, my Lolita, I have only words to play with!” (Nabokov,

2012b, p. 32). El nombre de la nínfula será el material primordial a fin de cambiarlo, deletrearlo, en últimas regodearse con él: “Lolita, [...]. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.” (Nabokov, 2012b, p. 9). Su nombre se convierte así en fetiche lingüístico que ofrece la única posibilidad de unión entre la nínfula y el profesor, confirmado ello por el mismo Nabokov: “the execrable diminutive ‘Hum’ is on a par, socially and emotionally, with ‘Lo’” (1990, p. 21). Unión de contrarios que es del interés, al parecer, de Humbert ya que recurre a la alusión literaria, concretamente al clásico cuento de hadas “La bella y la bestia” para afirmar: “[t]he beastly and beautiful merged at one point, and it is that borderline I would like to fix” (V. Nabokov, 2012b, p. 135). Pero no es solamente juego lingüístico y el cambio de apelativos, también es una evocación desesperada: “¡Lo, Lola, Lolita!”, dice Humbert como si gritara, para continuar más adelante: “Lolita!”, “Oh, Lolita!” (V. Nabokov, 2012b, p. 236). La repetición de ese nombre nunca será suficiente para el delirante Humbert, considerando que la página se podría seguir llenando su nombre, terminando así por ser este de los mayores índices recurrentes de la novela: “Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita. Repeat till the page is full, printer” (V. Nabokov, 2012b, p. 109).

c) Prólogo ficticio y epílogo autorial

Dabney Stuart señala en su estudio sobre las formas paródicas en *Laughter in the Dark*, algo que sin duda es del todo aplicable a toda la obra de Nabokov:

one knows, or should know, from the beginning of the book that an important part of reading the novel is the reader's consciousness of what I would call the authorial presence, the controlling intelligence that is at work in every facet of the book. Things happen because the author makes them happen; the challenge for the author, in which he asks the reader to participate, is to make them happen according to an inexorable logic implanted in the structure of the book. (1978, p. 112)

Donde más se percibe la presencia de Nabokov como titiritero, como autor que siempre quiere aparecer de manera metaficcional, es en los paratextos, siendo ellos principalmente el prólogo y el epílogo.⁵⁶ Alfred Appel Jr. plantea insistentemente que el papel de Nabokov es siempre el del gran hacedor y constructor consciente en *Lolita* (2012a y 2012b). Como muestra evidente de la parodia en la novela, señala además que

Parody is in *Lolita* the major means by which Nabokov breaks the circuit of reader-character identification one associates with the conventional novel. In his other novels this is accomplished by a complicated sequence of interacting devices which, by constantly reminding the reader of the novelist's presence in and above his book as a puppeteer in charge of everything, establishes the fiction as total artifice. (1967, p. 215)

Después del título *Lolita* como elemento hipertextual, y más concretamente como parodia de la novela decimonónica en torno al arquetipo femenino, nos encontramos con el prólogo, uno de los paratextos que ya en sí ha generado extensos estudios, porque tanto

⁵⁶ Vladimir Nabokov estará presente igualmente en el relato a través del anagrama Vivian Darkbloom, compañera de Quilty, y quien ha escrito la biografía de este: *My Cue*.

los “reales” como los ficticios han hecho historia. Con libros completos, como el excelente, riguroso y diáfano análisis de Jacqueline Hamrit titulado *Authorship in Nabokov's Prefaces* (2014). Brian Boyd a su turno señala que

Los prólogos de Nabokov son a la vez sumamente útiles y fantásticamsente engañosos, como sus novelas, desde su punto de vista, también como el mundo natural. Solía dar pistas que resultaban ser nuevos rompecabezas, o desvelar pistas auténticas de estructuras sutilmente camufladas mientras inventaba discursitos que no venían al caso o declaraciones obstruccionistas. Sus prólogos formaban parate del irascible y arrogante personaje llamado Nabokov, parte juego, parodia y broma continua, y parte un medio de disuadir a los buscarores de curiosidades que pensasen que podían inmiscuirse en su vida y quitarle tiempo por el mero hecho de haberse vuelto famoso. (2006, p. 581)

El prólogo ficticio de *Lolita* prepara para el laberinto textual que será la novela: un editor, John Ray Jr., pergeña el prólogo en cuestión, relatando que recibió el manuscrito de manos del abogado de Humbert, el criminal en cuestión. John Ray Jr. ha debido de manipular el texto, corrigiendo algunos solecismos y cambiando algunos nombres para proteger la identidad de los personajes allí descritos. Así que este prólogo se presenta como invención literaria, anunciando un metaficcional juego literario, se podría pensar que forma parte de lo que Mieke Bal considera como el texto intercalado:

Cuando se encuentran los criterios de narratividad, se podrá considerar también al texto intercalado como narrativo. Esto es obvio

en las llamadas *narraciones marco*: textos narrativos en los que se cuenta una historia completa en el segundo o tercer nivel. El ejemplo clásico es la historia ciclo de *Las mil y una noches*. Ahí encontramos narración en diversos niveles. La narración básica representa la historia de Sherezade, amenazada de muerte por su marido, el rey. Sólo si consigue fascinarlo con sus historias podrá sobrevivir más allá de la noche, noche tras noche. Durante cada una cuenta una historia: en ella se intercalan nuevas historias, de modo que tenemos la construcción: Sherezade le cuenta a A que B cuenta que C cuenta, etc., a veces hasta el octavo grado. (1990, p. 148)

John Ray, Jr. presenta el texto además, no como una novela, sino como una declaración judicial porque realmente así lo ha pretendido Humbert. Luego sabremos, no obstante, que Humbert ha jugado con nosotros ya que veladamente nos ha ofrecido una confesión amorosa:

Si en el comienzo de *La dádiva* la narración transcurre en tercera persona y luego, inesperadamente, resbala a la forma personal, en *Lolita* el texto comienza como si fuera una autobiografía, y al llegar al capítulo cinco, sin ningún motivo, pasa a tercera persona y va alternando las dos formas a lo largo de la novela. Este espejismo juega también con las aspiraciones genéricas del autor: al final *La dádiva* se convierte en una autobiografía ‘maquillada’ como novela tradicional. *Lolita* resulta ser una novela ‘maquillada’ como una confesión autobiográfica. (Navarro, 2014, p. 61)

Las estrategias que utiliza el texto para hacernos creer que es una declaración judicial, tienen que ver con los **narratarios** a los que se dirige Humbert: a los miembros del jurado de manera empalagosa,

llegando incluso al servilismo: “sensitive gentlewomen of the jury” (V. Nabokov, 2012b, p. 135), dice por ejemplo. O a Clarence, su abogado, ante quien reconoce la dificultad de su labor de escritura, ya que solo cuenta con la memoria para ofrecernos su relato autodiegético, con una narración no confiable implicada:

(this is not too clear I am afraid, Clarence, but I did not keep any notes, and have at my disposal only an atrociously crippled tour book in three volumes, almost a symbol of my torn and tattered past, in which to check these recollections). (V. Nabokov, 2012b, p. 154)

Humbert se dirige igual y constantemente a los lectores, con ello nos advierte que lo que leemos es un texto, algo típico de la narrativa postmoderna, y que tiene por fin “[to] point to self-conscious addresses to the reader [...] and note the self-conscious foregrounding of literary artifice that undermines the generic assumption that a novel is referential or that it is a construction that bears a real relation to society” (Cohen, 2000, p. 293). Con Nabokov, son recurrentes esas invocaciones al lector para guiarlo con guiños metaficcionales, como cuando en *Desesperación* el narrador mismo nos advierte sobre una elipsis: “Creo que debería poner en conocimiento del lector que se ha producido un largo intervalo” (1980, p. 17), afirma Hermann.

Esas invocaciones elogiosas a los lectores por parte de Humbert, tienen también como fin ganar la empatía de estos, lograr una justificación de sus actos. Los calificativos que utiliza para ganar esa comprensión son “patient reader” (V. Nabokov, 2012b, p. 139), o de manera un tanto irónica y hasta humorística: “I cannot tell my learned

reader (whose eyebrows, I suspect, have by now traveled all the way to the back of his bald head)” (V. Nabokov, 2012b, p. 48). Humbert ahí se burla del lector puritano, que puede encontrar reprochable (es reprochable) el buscar la forma de besar a Lolita. A manera hipertextual también expresa “Reader! *Bruder!*” (p. 261), siendo la última palabra *hermano* en alemán, a la vez parodiando “[a]n echo of the last line of *Au Lecteur*, the prefatory poem in Baudelaire’s *Les Fleurs du mal* (1857): ‘–Hypocrite lecteur, –mon semblable, –mon frère!’” (Appel Jr., 2012a, p. 436).

A la vez que adula a los diferentes narratarios, también se auto-flagela con epítetos como “Impatient Humbert” (Nabokov, 2012b, p. 118) “poor Humbert” (Nabokov, 2012b, p. 25), y “poor Catullus” (Nabokov, 2012b, p. 65), asumiéndose como el conocido poeta latino en un claro ejercicio paródico. Dichos epítetos negativos también son proferidos por Lolita, solo poco después de haber tenido las primeras relaciones sexuales con Humbert en el hotel The Enchanted Hunters, como “revolting creature” (V. Nabokov, 2012b, p. 141) o “(Down, poor beast, down.)” (V. Nabokov, 2012b, p. 140). En ambos casos aludiendo al lado monstruoso de Humbert, recreando hipertextualmente el cuento de hadas “La bella y la bestia”. Hay que anotar también que el explosivo carácter de Lolita empieza a empeorar a medida que avanza esa segunda parte del relato y que sus berrinches se presentan, sobre todo, cuando sus antojos no se satisfacen, especialmente el de su adorado cine. Una fuerte pelea, por ejemplo, nos informa un resignado Humbert, tuvo lugar “on Third Street, Los Angeles, because the tickets to some studio or other were sold out” (Nabokov, 2012b, p. 158).

Y si Humbert tiene sentimientos ambivalentes hacia sí mismo, oscilando entre la alabanza y el desprecio, dicha ambivalencia será también proyectada hacia Lolita: “Immortal daemon” (Nabokov, 2012b, p. 139) o “miserable nymphet” (Nabokov, 2012b, p. 140), son los adjetivos que señalan condena y conmiseración por igual, aunque sobre todo, poniendo un énfasis especial en el carácter demoníaco de Lolita. Ello será enfatizado más adelante, cuando observe un claro descenso moral en ella: “I am now faced with the distasteful task of recording a definite drop in Lolita's morals” (Nabokov, 2012b, p. 183). Sanción moral que está acompañada también de una sanción comportamental, siendo Charlotte también la que lance, por igual, adjetivos negativos hacia Lolita considerándola una niña difícil y mal criada, aunque poniendo sus esperanzas en que el cine sea de su ayuda: “The movie may mollify her” (V. Nabokov, 2012b, p. 63). Humbert, por su parte, se solaza también en señalar la suciedad física de la preadolescente. Esas descripciones que contienen separaciones entre limpio y sucio, virtuosismo y maldad, establecen ya de por sí valores de juicio, porque “lo que se presenta como descripción no es, muy a menudo, nada más que un juicio de valor implícito” (Bal, 1987, p. 90). La suciedad de Lolita la acerca, además, a las niñas retratadas por Lewis Carrol, autor conocido por Nabokov ya que lo tradujo al ruso, más concretamente el famoso hipotexto *Alice in Wonderland*. Dicha suciedad también la acerca a las huérfanas victorianas en busca de un padre salvador, popularizadas posteriormente en el cine de Hollywood, a principios del siglo XX (Agirre, 2010, p. 10). Niñas como Lolita que, entre otras, van a ser glorificadas gracias a todas sus monerías, siendo Shirley Temple uno de los mejores ejemplos

(Bruckner, 1998, p. 98). Aunque hay que aclarar que, si bien Lolita y otras ninfulas en la novela son tratadas de niñas sucias, siempre en falta de un buen baño –fascinación parecida a la de Eugène Sue por esa virgen mancillada: sucia en el cuerpo, casta en el alma (Eco, 1995, p. 42)– Nabokov niega que tenga una obsesión similar a la de Carroll, cuando aclara que las del autor inglés “were sad scrawny little nymphets, bedraggled and half-undressed, or rather semi-undraped, as if participating in some dusty and dreadful charade” (1990, p. 69).⁵⁷

Y ya que hemos aludido a las formas en las cuales Humbert se califica a sí mismo, ¿cómo es la presentación que hace John Ray Jr. de este? Debemos señalar primero que John Ray Jr.⁵⁸ se sitúa en una posición de superioridad, su tono es el del experto que invita a la comprensión de Humbert, aunque sin justificarlo. En una situación de ventaja frente a Humbert, ya que es la última palabra en un texto que respirará luego una evidente indeterminación. Ello gracias a lo que Humbert muestra y esconde, pero a la vez gracias a las varias manos por las cuales ha pasado el texto, desde el ojo vigilante de las autoridades, pasando por las manos de su abogado, hasta John Ray Jr. quien, como confiesa él,

⁵⁷ Con esto, se observa una vez más que Nabokov se quiere separar de su narrador Humbert, ya que, como afirma Fraysse, la constante es que “the ‘extra-textual implied author contradicts the intra-textual implied author” (2008, párr. 20). Con esa ambigüedad entre autor y narrador, Nabokov igualmente socava los mismos fundamentos de la veracidad en la literatura, y aquellos intentos de la literatura realista por ofrecer un texto verídico: para una discusión más amplia sobre el carácter ambiguo de la ficcionalidad en la narrativa posmoderna, consultar Gaudreault & Jost (1995, p. 42). Ese juego con los géneros, por demás, no es ajeno a Nabokov ni a la literatura postmoderna en general porque en lo primero que se desee en esta es en el concepto mismo de género literario, antes bien pareciera tener un gusto especial en subvertirlo (Cohen, 2000, p. 293).

⁵⁸ John Ray, Jr., Doctor en Filosofía, autor del paratexto como hemos dicho, posee una actitud decididamente académica que contrasta con la narración en primera persona que luego hallaremos gracias a Humbert, y donde observaremos el pastiche del más clásico *Bildungsroman*.

lo ha manipulado sintácticamente y ha cambiado nombres propios para proteger la identidad de los involucrados. El prólogo entonces hace creer que lo que leemos ha sucedido realmente, y en ese sentido, juega con los deseos voyeristas del lector porque nos hace creer que lo que leemos es “real”, agregando así mayor dramatismo y una posibilidad más cercana de engancharnos.⁵⁹ Sensación de verosimilitud mucho más probable acrecentada en tiempos donde no existía la posibilidad de que con un click se pudiera verificar la verdad de lo esbozado en ese burlón paratexto. Incluso hay invitaciones constantes (en tono sarcástico) hacia aquellos lectores que quieran corroborar lo dicho en la novela. El paratexto nos conduce a pensar también que *Lolita* debe poseer efectos educativos, edificantes y pedagógicos. Así que el tono irónico del paratexto se debe entender por esa “alergia” que sentía Nabokov por todos aquellos que tomaban lo literario como texto moral o testimonial. De tal manera que la mordacidad no podría ser mayor: un texto que da la impresión de ser verídico, pero que a la vez se mofa de dichos textos. De tal manera que con ese prólogo veremos una vez más en acción la parodia en *Lolita*. Un prólogo burlesco que intenta aclarar lo que en adelante leeremos, pero que, a la vez, deja varias cosas en el aire, como la serie de nombres que despliega sin mayor explicación, como si en el fondo fuera una broma en la cual nos estuviera obligando a volver de nuevo a él. Porque si *Lolita* es una novela de la reescritura literaria, también hay que decir, es una novela diseñada para ser leída más de una vez. Solo así se podrá entender toda esa extensa filigrana de detalles y de hechos que

⁵⁹ Una constante ya en el cine de Hollywood de los últimos años –“Basada en una historia real” es su mayor enganche– y que va a la par con la develación y promoción del yo a través de *realities*, blogs y demás.

aparentemente no significan nada aisladamente, y cuyo valor está en mirarlos en un contexto más amplio.

El prólogo además poco “sirve” ya que fracasa porque confunde, con todas las características de la seriedad ridícula, como bien se ha calificado el humor de Raymond Queneau (Genette, 1989, p. 173). Sus bromas, su sarcasmo, ese humor negro empiezan cuando, al ya aclarar que Humbert es un enfermo mental, a la vez confiesa que estamos en una sin salida ya que de él haberse curado no tendríamos paradójicamente el texto: “had our demented diarist gone, in the fatal summer of 1947, to a competent psycho-pathologist, there would have been no disaster; but then, neither would there have been this book” (p. 5). Así, prontamente se contextualizan ciertas circunstancias de la novela (el carácter insano y criminal de Humbert), a la vez que de manera irónica, hace creer que la novela tiene una intención edificante y moral.

Finalmente, Nabokov hace su entrada en el epílogo, escrito en 1956, un año después de la primera publicación de *Lolita* en París. Este otro paratexto se debe entender como el guiño metaficcional que el autor nos hace, para que entendamos y seamos conscientes de que lo leído no ha sido obviamente ninguna confesión judicial relacionada con lo real, que todo no es es más que pura ficción, a la vez despertándonos de ese sueño al que nos había sometido él como buen mago (Kinney, 2012, p. 6). En ese paratexto pues, Nabokov funge como el director que hace su aparición mostrando que todo no era más que mágica invención. Aparece allí resaltando la manipulación paródica de las convenciones literarias, haciéndonos descubrir cuáles son los

mecanismos internos del arte (Chambers, 2010, p. 41). Por demás, Nabokov nunca dejó de recordar que sus personajes eran realmente “puppets of their creator” (Grayson, 1977, p. 57).⁶⁰

El prólogo “falso” junto con el epílogo juegan con la literatura misma, metaficcionalmente reflexionan sobre lo que precisamente leemos, y nos hace caer en la cuenta de que leemos solo eso, un cuento de hadas. Podríamos entender esto como un tipo de reflexividad metaficcional, una característica más de la parodia (Chambers, 2010, p. 42). Sin duda, ambos paratextos enriquecen el texto mismo porque no deberíamos olvidar la importancia meridional, en términos generales, que revisten como complemento enriquecedor del texto:

El protagonismo de lo que Genette definió en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* como *paratextos*, y desarrolló en *Umbrales*, llega a su extremo en la narrativa contemporánea cuando el texto-en-sí, el texto dado, necesita revestirse o acompañarse de textos complementarios o aledaños, los paratextos, que complementen su sentido de interés con una suerte de andamiajes lúdicos que aumenten la interactividad con el lector del texto-en-sí y que alcancen a lograr que la creación no se circunscriba a ese mismo texto-en-sí y, en cambio, adquiera relevancia de la mano de las complicidades, contradicciones o retroalimentaciones irónicas que los paratextos mantengan con el mencionado texto-en-sí de marras. Se advierte una hipertrofia de los paratextos, que fueron adquiriendo protagonismo conforme avanzaba el siglo XX y que en la ficción contemporánea ya estamos en disposición de asegurar que constituyen un semillero de trucos, añagazas o arterías para estimular al lector y aumentar la interactividad. La mencionada hipertrofia puede interpretarse como un indicador que revela que la creatividad en estado puro debe valerse ahora de recursos

⁶⁰ Piensa uno en esas apariciones de Hitchcock en sus series y filmes o la que hace John Waters en su filme de culto, *Pink Flamingos* hacia el final develando los secretos de su creación. Finalmente, ¿lo que hace Nabokov no es lo que se hace ahora con los extras de los discos láser que compramos y que nos muestran el proceso de lo que hemos visto con tanto interés y absorción?

complementarios que puedan resarcirla de sus aparentes menguas. (Aparicio Maydeu, 2015, p. 162)

Y porque precisamente, para finalizar, Robert Chambers considera que los rasgos de una obra que se caracterice por su autoreflexividad, rasgos propios de Lolita son:

One or more characters, the narrator, or 'the author' indicate that they are in a work of art or that they are reading or writing the present work.

[...]

One or more of the characters, the narrator, or 'the author' addresses the audience or the reader directly, or the approach is indirect, through such devices as allusion. (2010, p. 42)

4.5 Pastiche

En cuanto a la caracterización de un personaje en general, Mieke Bal afirma que:

La repetición, la acumulación, las reacciones con otros y las transformaciones son cuatro principios distintos que operan conjuntamente para construir la imagen de un personaje. Sin embargo, sólo cabe describir su efecto cuando el contenido del marco del personaje haya sido, a grandes rasgos, descubierto. (Bal, 1990, p. 94)

El pastiche en *Lolita* está relacionado, en gran medida, con Humbert y sus ocupaciones. Pero hay una dificultad de entrada, y es definir a cabalidad su profesión: ¿ profesor, escritor, poeta, crítico literario,

historiador de la literatura, aristócrata, viajero, padrastro o todas las anteriores? O de manera moralista, ¿es simplemente un loco, un criminal, un mentiroso compulsivo o un Don Juan?⁶¹ Lo claro es que las identidades y ocupaciones de Humbert se van sucediendo una tras otra, en una continuidad de espejos que deforman una y otra vez su identidad.⁶²

Los primeros datos que Humbert nos ofrece de su vida son claves para entender su inclinación por la parodia y el pastiche: una familia culta y rica, un origen europeo, una intelectualidad inevitable. Indicios de que Humbert posee un capital simbólico “superior” (o por lo menos superior al de Lolita, y al de los habitantes norteamericanos con los que ha de relacionarse). Además, hay que agregar que siempre se presenta más información sobre Humbert, y en menor medida sobre el resto de personajes, a no ser para desplegar desprecio y burla por ellos. En su temprana juventud, no se entiende muy bien, si por falsa modestia o por ironía, se presenta como un personaje carente de talento. Quiere estudiar psiquiatría (¿para entender su trauma, para superar su ninfolepsia?), pero ni para ello se ve capacitado. Luego, gustará burlarse de cuanto psiquiatra y psicoanalista encuentra (¿por

⁶¹ Sobre la posibilidad plausible de que Humbert sea también la parodia del arquetipo del Don Juan, habría que atender a una de sus definiciones proporcionadas por José Lasaga Medina: “El personaje se dedica, pues, a dos actividades predominantes: a seducir doncellas y a hacer burla de la autoridad, de los muertos y de la honra de aquéllas” (Lasaga, 2004, p. 23).

⁶² Humbert Humbert también se ve reflejado en diversos personajes como en el otro H.H. (Harold Haze, padre de Lolita) o en su “hermano” Quilty. Creerá que este último es uno y diversos detectives, parecidos en gran medida a su tío Gustave Trapp: “it was becoming abundantly clear that all those identical detectives in prismatically changing cars were figments of my persecution mania, recurrent images based on coincidence and chance resemblance” (V. Nabokov, 2012b, p. 238).

despecho profesional?) al inventar sueños, otra de sus formas creativas. Profesor de inglés para adultos, y en una escuela de niños, aprovecha las amistades que tiene con trabajadores sociales y sicoterapeutas para observar a las nínfulas. Poco a poco, Humbert, como otros protagonistas de la obra nabokoviana, se va convirtiendo en un personaje relacionado con el mundo de la escritura y la lectura. La escritura de manuales, y sobre todo sus lecturas, se contrastarán posteriormente con las que hacen Charlotte y Lolita: mientras el literato lee literatura seria, ellas leen revistas del corazón y de cine. Intratextualmente por demás, este es un rasgo común de los narradores nabokovianos, su enorme capacidad para leer, su erudición y su nada tendencia a ocultarlo. Hermann en *Desesperación* dice de sí mismo, ya que se ha tomado el trabajo de llevar el inventario de sus propias lecturas, que “[d]esde los últimos días de 1914 hasta mediados de 1919 leí exactamente mil dieciocho libros... los contaba” (1980, p. 16).

Humbert se dedica entonces en su juventud a estudiar literatura inglesa donde, según él, terminan muchos poetas frustrados. Lo paradójico es que el relato, que es entre otras el pastiche de una declaración judicial, termina en realidad por ser una novela, la novela que siempre afirma que está escribiendo y que justifican, según él, su toma de notas ante otros personajes. A la vez, escribe manuales de literatura inglesa y francesa, junto con la publicación de “tortuous essays in obscure journals” (V. Nabokov, 2012b, p.15).⁶³ Aunque, una contradicción

⁶³ Lo de las revistas no es dato irrelevante ya que estas representaron en el siglo XIX la posibilidad de ampliar el espectro de lo literario y fueron un elemento esencial a la hora de expandir y dar voz a las vanguardias (Guillén, 2005, p. 78).

más, cree que los dedicados a la crítica literaria están obligados a hacerlo ya que carecen de talento para la literatura. Uno de los títulos de sus ensayos, “The Proustian theme in a letter from Keats to Benjamin Bailey” (V. Nabokov, 2012b, p. 15), despierta la sonrisa de seis o siete intelectuales que lo leyeron. Sin embargo, pues, sigue siendo un crítico literario a pesar de la pobre opinión que tiene de ellos. Y con una burla más hacia sí mismo, la historia se va convirtiendo en una urdimbre de paradojas recurrentes y de contradicciones. Pero, en definitiva, para entender el pastiche en *Lolita*, no deberíamos dejar pasar la naturaleza de Humbert como crítico literario. Según Genette (1989b), el pastiche solo se puede hacer practicando la crítica, tanto la descriptiva como la imitadora y Humbert, como veremos, se desenvuelve en las dos. Aunque él mismo lo aclara, no solamente es un crítico literario, también se abandona a la tarea de componer pastiches (V. Nabokov, 2012b, p. 15) —en la terminología genettiana realmente serían parodias—. Y, para completar, “[a] poet à mes heures” (V. Nabokov, 2012b, p. 44). Como si todo ello fuera una preparación para presentar mucho más adelante, casi hacia el final, cuando triste y desamparado está, pastiches de poemas en honor a Lolita:

I composed a madrigal to the soot-black lashes of her pale-gray vacant eyes, to the five asymmetrical freckles on her bobbed nose, to the blond down of her brown limbs; but I tore it up and cannot recall it today. Only in the tritest of terms (diary resumed) can I describe Lo's features. (V. Nabokov, 2012b, p. 43)

Empero, el Humbert poeta, termina por ser finalmente un novelista con la escritura en torno a Lolita, su gran amor. Texto que por fin logra escribir, ya que antes lo había utilizado como una mera excusa ante ciertos personajes: ante el Dr. Byron al decirle que conoce de centros psiquiátricos para la toma de notas de una novela; antes Charlotte para justificar lo que realmente Humbert piensa de ella.

Humbert, en su periodo americano, cuando dedicado está a escribir el manual de literatura francesa para estudiantes angloparlantes, es como si en el fondo redactara un texto explicativo sobre él mismo: explicarle a ese nuevo contexto americano lo francés, el francés que es él. Y si Humbert hace historia de su vida, también lo hace de la literatura porque al hacer manuales explicativos de literatura, ¿ello no es, en últimas, escoger, editar y manipular la historia literaria? En todo caso, Humbert es un dedicado crítico literario: ha escrito una “Histoire abrégée de la poésie anglaise” (V. Nabokov, 2012b, p. 16) para estudiantes franceses en Francia. En los Estados Unidos prepara otro manual de literatura francesa para estudiantes angloparlantes. “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). Los datos biográficos en torno a Humbert, más las alusiones críticas a autores y libros hace que 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 esto al extremo, al pasar experimentalmente como novela un

texto pleno de anotaciones críticas eruditas en *Pale Fire*. Habría que anotar también que la labor de Humbert como literato está emparentada por supuesto con la de Nabokov, autor de libros en torno a diversas literaturas (europea, rusa), traductor del inglés y al ruso de los autores que admiraba.

Si bien la ocupación de Humbert ha sido hasta ahora el análisis y difusión de otras literaturas, solo hasta encontrar a Lolita es que halla la fuente de su inspiración para la escritura creativa. Aunque sus proyectos literarios estarán constantemente saboteados, muy a gusto de él, por la presencia de la nínfula. Esos mismos proyectos literarios y la escritura de su diario le servirán para refugiarse en su cuarto y así huir de la presencia de Charlotte. Tanto la crítica literaria como la escritura del diario serán las formas de sublimar y desfogar su pasión por Lolita. De nuevo el esquema se repite, el que ya había sido prefigurado en *La verdadera vida de Sebastian Knight*: escribir poemas para guardarlos bajo llave, Humbert hará lo propio con su diario, con menos suerte, sin embargo (o tal vez con mejor suerte): el descubrimiento de este por parte de Charlotte es lo que la llevará a la muerte.

Humbert pues, pero sobre todo Nabokov, “is a virtuoso of the minor art of literary burlesque, which is at best a kind of literary criticism” (Appel Jr. 1967, p. 213), Genette, quien tal vez criticaría esa visión del anotador norteamericano en torno al burlesco literario como *arte menor*, recurre a Proust para definir la naturaleza del pastiche en los términos de *crítica descriptiva* (la que hace Nabokov con sus *Lectures on Literature*, la que hace Humbert con sus ensayos literarios y sus

manuales) y *crítica imitadora* (la que hace Nabokov en algunos capítulos de *La dádiva* sobre autores rusos, la que hace Humbert cuando imita a sus poetas favoritos):

El ‘análisis’ es, pues, aquí una descripción crítica del estilo de un autor, y la ‘síntesis’ es su imitación activa, ‘crítica en acción’, dice en otro lugar: ‘pereza de hacer crítica literaria, placer de hacer crítica en acción’. La crítica descriptiva sería aparentemente menos placentera, más fatigosa y en todo caso más larga de escribir (¿y/o de leer?) que la crítica imitadora. (Genette, 1989, p. 127)

Humbert práctica entonces activamente la metatextualidad, y hay una relación entre aquello que crítica metatextualmente y lo que termina por imitar. Sus imitaciones son siempre “al modo de”, ya que, como afirma Nabokov mismo, “es imposible imitar directamente un texto, sólo se puede imitarlo indirectamente, practicando su estilo en otro texto” (1989, p. 102), aseveración que parece calcada de Genette (1989). Así que ya teniendo un poco más claro la labor de crítica descriptiva de Humbert que se transmuta y complementa con la crítica imitadora, pasemos ahora a hablar de esta segunda, más a fondo. Ese tipo de imitación, pastiche de géneros sobre todo, será entendido en *Lolita* así: “[a]lthough the list of parodied forms is extensive in *Lolita*, we can isolate four that are most important for our purposes: the confessional, the diary, the detective narrative, and the romance” (Kinney, 2012, p. 33). Y habría que agregar otros, como el discurso siquiátrico, por ejemplo ya que Humbert inventa sueños y los narra con ánimo a sus cuidadores. Es decir, y sin duda, conoce tan bien la jerga siquiátrica que está en capacidad de imitarla plenamente:

el pastiche no prescinde totalmente de la crítica, puesto que presupone un trabajo, aunque sea inconsciente, de constitución de ese modelo de competencia que es el idiolecto estilístico a ‘imitar’ –más sencillamente, a *practicar*, una vez adquirido–. (Genette, 1989, p. 127)

También el género poético hace parte de sus pastiches: “‘The orange blossom would have scarcely withered on the grave,’ as a poet might have said” (V. Nabokov, 2012b, p. 72), dice Humbert a su vez consciente de que está imitando, de que precisamente los está realizando. Aunque Appel Jr. califica lo anterior como “a parody of a ‘poetic’ quotation” (2012a, p. 370) debemos aclarar que en términos genetteianos, realmente es el *pastiche* de una cita poética porque no se cambia sino que se imita. Otro ejemplo de pastiche poético que nos ofrece Humbert, porque ofrece varios a pesar de que desde un inicio nos indicó que no tenía talento para la literatura, es el siguiente:⁶⁴

The place was called *Enchanted Hunters*. Query:

What Indian dyes, Diana, did thy dell

endorse to make of Picture Lake a very

blood bath of trees before the blue hotel? (V. Nabokov, 2012b, p. 263)

Y este otro, un pastiche imitando la poesía francesa decimonónica:

L'autre soir un air froid d'opéra m'alita:

Son féfé –bien fol est qui s'y fie!

⁶⁴ Esa recurrencia tiene que ver con la saturación que “es marca del pastiche y de la imitación satírica” y que como tal comporta una dosis inevitable de vulgarización, puesto que es siempre vulgar ‘hacer demasiado’” (Genette, 1989, p. 200).

Il neige, le décor s'écroule, Lolita!

(V. Nabokov, 2012b, p. 256)

Siendo los anteriores versos, a su vez, una parodia de la obra de teatro *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo, las líneas del hipotexto son estas:

Souvent femme varie,

Bien fol est qui s'y fie! [énfasis agregado]

Une femme souvent

N'est qu'une plume au vent.

Humbert no solamente trata de imitar a sus autores conocidos (y criticados en algunos casos por Nabokov) en cuanto a la forma (largas descripciones de sus recuerdos a lo Proust, por ejemplo), sino también en cuanto al contenido. Lolita se convierte en una sirena al modo del cuento de hadas, o imita tanto a Carmen como a Emma Bovary, siendo Nabokov un claro admirador de la novela de Flaubert. Porque el pastiche en *Lolita* también tendrá que ver con apropiarse de temas en torno a obras ampliamente conocidas: “el pastiche (en general) [no es] un asunto puramente ‘estilístico’ en el sentido habitual del término: nada impide imitar también el ‘contenido’, es decir, la temática propia del modelo” (Genette, 1989, p. 128). Ejemplo de ello es cuando asistimos a esa revelación que Humbert ha tenido, al descubrir que Lolita le ha sido infiel, saltándose las lecciones de piano (como Emma Bovary) con la profesora Emperor (la de Flaubert es Lempereur) recreación que resulta un tanto cómica. Podríamos entender ahí a Genette, cuando explica el pastiche proustiano, en el sentido de que

no es ni puramente satírico ni puramente admirativo, y su régimen propio es el irreductiblemente ambiguo de la guasa, en el que burlarse es una forma de amar, y en el que la ironía (que entienda quien deba) no es más que un rodeo de la ternura. (Genette, 1989, p. 145)

Otra de las formas del pastiche se podría tomar también como la imitación que realizan los personajes, intentando, en algunos casos, ser lo que no son. Como cuando Mona le sirve de coartada a Lolita para llevar a cabo su infidelidad con Quilty, y la adolescente habla como normalmente no habla, ello detectado por el sagaz Humbert: “‘I am alone to blame, sir, in this unfortunate business,’ (what elocution! what poise!) ‘honest, I feel very bad about it’ –and so on and so forth as those little harlots say” (V. Nabokov, 2012b, p. 203). Charlotte también escriben de una manera afectada, manifestación paradigmática de la típica *parvenue*. Así que estos personajes, de alguna manera, hacen uso del pastiche ya que hablan sublimemente sin dejar de ser vulgares:

Charles Perrault definió el arte del *Lutrin* como un ‘burlesco invertido’ y precisa así su idea: lo burlesco ‘que es una especie de ridículo, consiste en la disconveniencia de la idea que se da de una cosa con su idea verdadera, del mismo modo que lo razonable consiste en la conveniencia de estas dos ideas. Pero esta disconveniencia se hace de dos maneras, una hablando vulgarmente de las cosas más elevadas y la otra hablando magníficamente de las cosas más bajas. (Genette, 1989, pp. 168-169)

Humbert tampoco sale bien librado, de acuerdo con Raguet-Bouvard, quien no duda en calificar su escritura de imitación patética: “On sent que Humbert pastiche plusieurs genres littéraires et qu’il croit ainsi se

protéger de ses fautes et s'élever au rang de créateur, mais il en est d'autant plus pitoyable" (1996, p. 65). En ese sentido, Humbert encarna formas tradicionales y repetidas, revitalizándolas a través del pastiche en todas sus formas, pero en la mayoría de las veces con un resultado entre irónico y sentimentaloides.

a) El diario

La mezcla de ironía y espontáneo sentimiento es una forma más del carácter doble de Humbert. Esa forma doble podría estar relacionada con el pastiche del diario y del género epistolar cuando Humbert afirma lo siguiente:

And now take down the following important remark: the artist in me has been given the upper hand over the gentleman. It is with a great effort of will that in this memoir I have managed to tune my style to the tone of the journal that I kept when Mrs. Haze was to me but an obstacle. That journal of mine is no more; but I have considered it my artistic duty to preserve its intonations no matter how false and brutal they may seem to me now. Fortunately, my story has reached a point where I can cease insulting poor Charlotte for the sake of retrospective verisimilitude. (V. Nabokov, 2012b, p. 71)

Si ya hemos visto algunas formas del pastiche en *Lolita*, debemos decir también que la escritura del diario de Humbert es el principal de ellos. Ocupa todo el capítulo 11 de la primera parte, y al igual que el monólogo interno de Humbert, resulta en una forma de introversión y de celosa privacidad, develando un "yo", acercándose así Humbert a una escritura propia de una sensibilidad romántica decimonónica. Lo

ha llamado sugerentemente “[l]ocked up love letters” (V. Nabokov, 2012b, p. 92), para desviar la atención de Charlotte lo leyera, y a través de este, Humbert nos hace sus cómplices, nos acerca a él puesto que “[t]he diary form leads us to a reading of our relationship with Humbert as natural, personal, and intimate” (Kinney, 2012, p. 3). Paradójicamente, es un diario reescrito para la ocasión, gracias a los recuerdos de Humbert, ya que el “original” fue realmente “destroyed five years go and what we examine now (by courtesy of a *photographic memory* [énfasis agregado]) is but its brief materialization, a puny unfledged phœnix” (V. Nabokov, 2012b, p. 40). No es el único material, sin embargo, que Humbert ha destruido aunque de ello se ha de lamentar: “That I could have had all her strokes, all her enchantments, immortalized in segments of celluloid, makes me moan to-day with frustration. They would have been so much more than the snapshots I burned!” (V. Nabokov, 2012b, pp. 231-232).

En ese sentido, habría que preguntarse, ¿cuál es el “verdadero” diario de Humbert? ¿El que escribió “originalmente” en 1947, y que destruyó, o este que nos presenta reescrito en 1952? En todo caso, la destrucción del “original” nos deja en una ambigüedad textual ya que leemos uno reescrito con lapsus y errores (¡que el mismo Humbert pide no corregir!). Y No será tanto desentrañar de una manera profunda el “yo” de Humbert, debido a que incluso se utiliza a modo irónico y pesimista –como cuando leemos en *La verdadera vida de Sebastian Knight*, que todo diario es un “pobre sistema de autopreservación” (1978, p. 5). De hecho, la imposibilidad de conocer la versión original del diario es una apropiada metáfora de la imposibilidad de conocer a un personaje completamente. Algo

recurrente en Nabokov, o por lo menos es la sensación de V. en torno a Sebastian Knight, su nunca conocido biografiado por más que intente ir tras las huellas de su vida. Sensación que queda igualmente después de la lectura de *Lolita*, a pesar de que aparentemente es toda una novela dedicada a ella: espacios, sombras y misterios que nunca se acalaran, es lo que nos ofrece la novela sobre la nínfula.

Esa pobre forma de conocer el yo a través del diario también es señalada por Appel Jr. (1967, p. 223). El diario entendido paradójicamente también como una de las formas de la confesión en la cual está Humbert embarcado: “Lolita's parodic design also includes another convention allied with the confession –the literary journal or diary. Nabokov regards with profound skepticism the possibilities of autobiographical revelation” (Appel Jr., 1967, p. 223). Por lo menos, el conocimiento que se logre de alguien, en *La verdadera vida de Sebastian Knight* “is not to be achieved through solemn introspection, certainly not through the diarist's compulsive egotism, candid but totally self-conscious self-analysis, carefully created ‘honesty,’ willful irony, and studied self-deprecation” (Appel Jr., 1967, p. 223). Además, el pastiche del diario, según Appel Jr., ya se remonta en Nabokov a 1934 cuando, cerca del final de *Desesperación*, la primera persona degenera en la forma de diario y cuya escritura es calificada por el mismo Nabokov como “the lowest form of literature” (cit. por Appel, 1967, p. 223). Una vez más, vemos que el pastiche se suma a la ironía en *Lolita* con un Humbert que desprecie de los siquiátras pero recurre a ellos, y el Nabokov que desprecia la forma del diario, pero pone a su personaje principal a escribirlo juiciosamente.

b) El género epistolar

Las cartas insertas en el relato, como pastiche del género epistolar, también tienen su debida importancia en *Lolita*, todo ello dentro de ese carácter fragmentario tan propio de la novela. Este pastiche se presenta como juego burlesco ya que posee una cierta carga burlesca e irónica. Prueba de que conocía muy bien sus características, llevándolas burlescamente al extremo. Como lo que nos dice Genette de Proust, y quien llevó al límite la imitación y la hipérbole del discurso a través de su personaje Marcel:

El discurso 'estilizado' es la forma extrema de la mimesis de discurso, en que el autor 'imita' a su personaje no sólo en el contenido de sus palabras sino también en esa literalidad hiperbólica que es la parodia, siempre un poco más idiolectal que el texto auténtico, como la 'imitación' es siempre una *carga*, por acumulación y acentuación de los rasgos específicos. (1989a, p. 240)

Chambers, por su parte, observa que “la parodia puede resucitar fenómenos que antes no eran considerados como arte” (2010, p. 22), dándole un nuevo empuje a géneros que ya estaban acabados. Sucede ello en *Lolita*, ya que el género epistolar insertado allí pareciera más pertenecer a un tipo de literatura decimonónica. Es por carta que Charlotte le revela su amor a Humbert, el medio por el cual Lolita se comunica con su madre, y la forma en la cual le demanda ayuda económica a Humbert. De tal manera que el pastiche de las cartas, y sus textos implican que “la verdad, desde el punto de vista del autor, aparece como una construcción supratextual: la intersección de todos los puntos de vista” (cf. Lotman cit. en Reis & Lopes, 1996, p. 103).

Luego de que Charlotte haya leído el diario de Humbert, escribe tres cartas, sale a depositarlas en el buzón y en el camino es atropellada por un automóvil. Esas tres cartas están dirigidas al parecer, y en su orden, a Lolita, al internado al que la tenía destinada y posiblemente a Humbert mismo. También han sido destruidas por este último para terminar con cualquier evidencia de la situación embarazosa en la que se encuentra. En ellas, tal vez, se habría podido destapar su amor por Lolita y por ende culparlo de la muerte de Charlotte. Pero hay una indeterminación porque el narrador no lo sabe, su focalización es limitada.

La inclusión de las cartas es especialmente importante porque, gracias a su transcripción o recuerdo por parte de Humbert, explican y amplían la historia, sirven sin duda como una de las formas de la narración simultánea (Genette, 1989a, p. 274). La ampliación del relato tiene que ver con las confesiones que se hacen los personajes entre sí, recordemos la famosa carta de Charlotte, una carta ingenua que solo despierta la risa de Humbert.. O la que envía Mona, la compinche de Lolita, aunque escrita por Quilty; de hecho allí aparece su nombre inmerso en la maraña de burlas y alusiones dirigidas hacia Humbert, su oponente:

As expected, poor Poet stumbled in Scene III when arriving at the bit of French nonsense. Remember? *Ne manque pas de dire à ton amant, Chimène, comme le lac est beau car il faut qu'il t'y mène*. Lucky beau! *Qu'il t'y*—What a tongue-twister! [énfasis agregados] (V. Nabokov, 2012b, p. 223)

La carta es leída dos veces por Humbert como si estuviera desentrañando algo –sin lograrlo– y como si se nos estuviera diciendo que esa carta es importante. Junto al pastiche de las cartas se agrega el de las publicaciones como revistas (en torno a artistas del teatro), los poemas de Humbert, o imitaciones de las formalidades del ensayo como cuando inicia un determinando párrafo: “Now I wish to introduce the following idea” (V. Nabokov, 2012b, p. 16).

4.6 Parodia

La hipertextualidad es la vertiente más trabajada en *Lolita*, aunque como ya se ha dicho, solo en trabajos aislados y parciales, analizando solamente algunos autores e hipotextos recreados, citados o reescritos. Prioleau (2013) relaciona a Alicia –el personaje de Lewis Carroll– con Lolita y resalta a la vez conexiones entre el autor inglés y Nabokov. En esta misma línea del arquetipo de niña sagaz e inteligente, Aldridge (1961) hace lo propio con *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos, pero su trabajo se antoja un tanto forzado al comparar muy superficialmente a dos personajes tan alejados en el tiempo y tan, finalmente, distintos entre sí. Si bien estos dos ensayos son interesantes porque resaltan similitudes y coincidencias en torno al arquetipo de este tipo de niña, no dicen mucho en concreto en cuanto a las maneras en que se da esa relación entre los hipotextos y el hipertexto *Lolita*.

En el capítulo dos, hablamos de las etiquetas que Nabokov bien temprano se ganó con su obra: culto, erudito, complejo, han sido los apelativos, entre otros, con los que se le ha conocido, incluso mucho

antes de convertirse el escritor mediático y masificado gracias a *Lolita*. Aunque una de las etiquetas con la que cada vez su fue haciendo más reconocido fue con la de “[p]roud parodist”, así lo calificó Robert Chambers (2010, p. 10), responsable de uno de los más completos estudios sobre la parodia. Chambers no duda en señalar al autor ruso, además, como un paradigma en sí ya que para ser reconocido como (buen) parodista hay que tener una enorme maestría literaria y manejar a la perfección el estilo de los autores consagrados (2010, p. 23).

Dabney Stuart (1978), dedica también un libro completo a la parodia en la obra de Nabokov, aunque no incluyendo extrañamente a *Lolita*; explicando, eso sí, dicha ausencia a que “[w]hen I began the first of these essays some years ago one of the conscious choices I made was to write about the shorter, less remarked novels” (1978, pp. ix-x). De todas maneras, señala ilustrativamente que los textos de Nabokov funcionan como parodia de otros géneros ya establecidos, novelas que terminaron poseyendo el empaque de otros formatos. La biografía ficcional se hará presente en *La verdadera vida de Sebastian Knight*, la autobiografía reconstruida al modo literario en *Speak, Memory* (lo que ya de por sí genera dudas en torno a la veracidad de lo dicho, pero eso poco parece importar, lo que interesa es la coherencia interna del texto), el cine como señal de lo que está por suceder como *mise en abyme* y que refleja cual espejo la trama misma, caso este de *Laughter in the Dark*: “it is with such an image that one begins to get the taste of parody, and to detect the implications of the use of the mode of motion pictures as the form by which it is structured” (Stuart, 1978, p. 97).

Uno de los capítulos más completos del trabajo de Stuart, está dedicado justamente a *Laughter in the Dark*, mostrando cómo particularmente la novela se desenvuelve al modo del guión cinematográfico, pero sobre todo cómo, temáticamente, el cine está inmerso en lo más profundo del texto. Albinus, personaje principal y parecido a Humbert en eso de obsesionarse con joven mujer que lo conduce a la desgracia, es guiado por Margot en una oscura sala de cine que exhibe escenas que luego se repetirán en su vida “real”, – incluyendo la oscuridad del cine como metáfora de su futura ceguera. De manera que el mismo accidente de tránsito proyectado en la pantalla, será el que experimente como tragedia en su vida y que lo dejará precisamente ciego.

Y si *Laughter in the Dark* parece un guión cinematográfico, *Pale Fire* parecerá a su vez una novela disfrazada de comentario erudito: todo un descabellado juego de textos, notas, personajes y narradores indeterminados que llevarón a la novela posmoderna tal vez a terrenos que no había conocido antes. Así, con Nabokov, siempre nos vemos abocados a estar experimentando una lectura que es otra cosa de lo que leemos, textos que se presentan como una cosa pero que necesariamente tienen que ser “considered as modally something other than novels” (Stuart, 1978, p. x).

Lolita no escapa a lo que venimos hablando: novela decididamente paródica, ya es un lugar común, varios son los trabajos que se ocupan de ello (Abrams, 2007; Appel Jr., 1967, 2012b; Jones, 1995; Luxemburg, 2005; Navarro, 2000). Una afirmación, muy general, que podría compilar ese carácter paródico sería que “the parody of *Lolita*

lies in Humbert's extensive use of literary genres" (Kinney, 2012, p.7). Por su parte, Appel Jr. (1967) afirma que con *Lolita*, Nabokov continúa en esa particular tradición de parodiar temas, géneros y modelos que ya había logrado con maestría en su obra previa. Continúa Appel Jr., Nabokov con la novela que nos ocupa

is continuously parodying the search for a verifiable truth –the autobiography, the biography, the exegesis, the detective story– and these generic ‘quests’ will coalesce in one work, especially when the entire novel is conceptually a parody, as in *Lolita* [...].

Lolita is a burlesque of the confessional mode, the literary diary, the Romantic novel that chronicles the effects of a debilitating love, the *Doppelgänger* tale, and, in parts, a Duncan Hines tour of America conducted by a guide with a black imagination, a parodic case study. (1967, p. 213)

La función de la parodia en *Lolita*, podría ser, utilizando también las palabras de Hutcheon “an important way for modern artists to come to terms with the past –through ironic recording or, in my awkward descriptive neologism, ‘trans-contextualizing’ (2000, p. 101). Por supuesto, los postulados de Genette en torno a la hipertextualidad son los que más necesarios se han aquí ya que Appel Jr. (1967, 2012a y 2012b) señala ante todo el evidente carácter paródico de *Lolita*, ofreciendo explícitamente una jerarquía de los autores más parodiados: Poe, Mérimée, Shakespeare y Joyce “in that order” (2012a, p. 331). Igualmente, Stuart (1978), Jenkins (2013), Levine (1981) y Aparicio Maydeu (2008) recalcan el carácter paródico de la obra de Nabokov en general, y de *Lolita* en particular. “There are layers of parody within the novel”, apunta igualmente Jones (1995, p. 10). Dichas capas

entendidas como dobles sentidos, repeticiones y reflejos que apuntan a un complejo entramado textual: leemos un diario reescrito con base en el recuerdo de uno destruido, la reconstrucción de unas cartas destruidas, la descripción de Charlotte se basa en un pálido parecido con Marlene Dietrich o el pasillo de un hotel es solamente la *parodia de un pasillo de hotel* como lo describe Humbert. Porque como ya había apuntado Nabokov desde muy temprano en *La verdadera vida de Sebastian Knight* a través de su narrador, señalando la inevitable comparación entre un supuesto “original” y su reflejo: “nunca cambiaré la libertad de mi exilio por la vil parodia de la patria” (1978, p. 29).⁶⁵ Algo similar dirá tiempo después Humbert utilizando la parodia como imagen:

It had become gradually clear to my conventional Lolita during our singular and bestial cohabitation that even the most miserable of family lives was better than the *parody* [énfasis agregado] of incest, which, in the long run, was the best I could offer the waif. (V. Nabokov, 2012b, p. 286)

a) El espacio del hotel como metáfora de la parodia

⁶⁵ Parodia y *pálido reflejo* han estado conectados:

En la conciencia común, el término *parodia* ha llegado a evocar espontáneamente, y exclusivamente, el pastiche satírico, y por tanto a ser equivalente a *imitación satírica* [charge] o *caricatura*, como en locuciones habituales del tipo ‘parodia de la justicia’ o ‘parodia del western’, o tan transparentes como la de los Goncourt a propósito del parque de Vincennes, ‘parodia de bosque. (Genette, 1989b, p. 35)

Si procedemos linealmente, deberíamos decir que hay ciertos eventos que llaman la atención por su repetición y su posterior resonancia. Dicho paralelismo, “coincidencias”⁶⁶ y la forma del doble se manifiestan también gracias a ciertos actantes como los hoteles, espacio *leitmotiv* del relato. El iniciático es el Hotel Mirana donde transcurre la infancia feliz de Humbert, y es iniciático (suerte de índice embrionario también) porque será en este espacio donde sucederán muchas de las acciones de *Lolita*. Aunque nunca, ningún otro hotel, podrá tener la elegancia, el glamour y el encanto de este, empero ya sepultado en el pasado. Los restantes serán cursis, ordinarios, incómodos; “[h]ideous hotel” (V. Nabokov, 2012b, p. 259), así se refiere Humbert a uno de ellos. Fue cerca del Mirana Hotel donde Humbert y Annabel, por ejemplo, intentan hacer el amor en la playa, y a punto de lograr el orgasmo, (por lo menos por parte del joven Humbert) son sorprendidos, ese coito interrumpido por *dos* monstruos, número mágico en el relato, no dejando de tener las consabidas consecuencias nefastas para Humbert (Raguet-Bouvard, 1996, p. 73). Esa vinculación posterior entre sexualidad y agua estará presente en la alusión que Jean hace sobre otros dos adolescentes que hacen el amor en Hourglass Lake, como si la escena primigenia entre Humbert y Annabel volviera de nuevo en el relato. El cínico Humbert

⁶⁶ Sobre la coincidencia, este pasaje es particularmente sintético ya que reúne varios tópicos de la novela: el cine, el consumo y el espejo:

There was the day when having withdrawn the functional promise I had made her on the eve (whatever she had set her funny little heart on –a roller rink with some special plastic floor or a movie matinee to which she wanted to go alone), I happened to glimpse from the bathroom, through a chance combination of mirror aslant and door ajar, a look on her face... (V. Nabokov, 2012b, p. 283).

advierde, sin embargo, que es inútil pensar que la recuperación del amor perdido de Annabel se ha dado en diversas playas con Lolita, porque eso ya lo recuperó solo con observarla la primera vez en el jardín de su casa. Eso sí, el mitificado Mirana aparecerá como doble años más tarde, o por lo menos su nombre, cuando Humbert se refugió en uno de ellos con Lolita: “Mirana Hotel (Miranal)” (V. Nabokov, 2012b, p. 227), nótese justamente la exclamación nostálgica de Humbert.

Ya, en la representación que nos hace de otro paradigmático, The Enchanted Hunters, se imagina como pintor que habría dado una nueva versión al lienzo del hotel, incluyendo, por supuesto, sus recurrentes y edénicas “apples” (V. Nabokov, 2012b, p. 134). Hotel descrito, además, como “the pale palace”, y precedido espacialmente por un parque “as black as the sins it concealed” (V. Nabokov, 2012b, p. 117), perfecta mezcla entonces entre paraíso e infierno. También es posible que para Humbert The Enchanted Hunters tenga alguna resonancia con la famosa ópera Dido y Eneas del poeta Nahum Tate, basada en su tragedia *Brutus of Alba or The Enchanted Lovers*, así como con el canto IV de la Eneida. El resto de hoteles son descritos por Humbert con apelativos que traen a colación su religiosidad, así como el frío y el calor asociados con lo infernal:

The baths were mostly tiled showers, with an endless variety of spouting mechanisms, but with one definitely *non-Laodicean* characteristic in common, a propensity, while in use, to turn instantly *beastly hot or blindingly cold* upon you, depending on whether your neighbor turned on his cold or his hot to deprive you of a necessary

complement in the shower you had so carefully blended [énfasis agregados]. (V. Nabokov, 2012b, p. 146)

El espacio del hotel sirve ante todo de refugio. Charlotte, después de haber mandado a Lolita para un campamento, igualmente querrá refugiarse en un lugar parecido con Humbert: “There is a hotel I remember, Enchanted Hunters, quaint, isn't it? And the food is a dream” (V. Nabokov, 2012b, p. 93), dice. Dicha característica, el sueño, es significativa ya que Humbert le dará allí pastillas a Lolita para dormirla, y luego, para que todo encaje, un mordaz Quilty afirmará: “That child of yours needs a lot of sleep. Sleep is a rose, as the Persians say” (V. Nabokov, 2012b, p. 127), alusión hipertextual a *Los Rubaiyat* de Omar Jayam (Appel Jr., 2012a, p. 381). Más adelante, Humbert nos hará un reporte mucho más completo del Quilty amante de esta poesía oriental lo que va muy bien con sus deseos de amor exótico: “Wine, wine, wine, quipped the author of *Dark Age* who refused to be photographed, may suit a Persian bubble bird, but I say give me rain, rain, rain on the shingle roof for roses and inspiration every time” (V. Nabokov, 2012b, p. 262). Quilty como buen doble de Humbert es igualmente erudito y parodista, ya que el *wine, wine, wine* con el que juega va muy bien con su carácter de alcohólico y decadente, recreación hipertextual tomada del poema del escritor persa: “And David’s lips are locked; but in divine / High-piping Pehlevi, with “Wine! Wine! Wine!” (Jayam cit. en Appel Jr., 2012a, p. 262). Así que para concluir con este punto, la importancia del hotel va de principio a fin, debemos recordar finalmente que John Ray nos ha informado debidamente que Rita –la última mujer de Humbert y “Lolita’s substitute” (Proffer, 1968, p. 27)– se casa con un hombre

dueño de un hotel en la Florida, ya ello lo devuelve todo a una circularidad del relato: Humbert ha perdido el hotel mitificado de su infancia, el Mirana pero parece intentar recuperarlo en los múltiples de los que es tan asiduo durante el resto de su vida.

Por el lado de la parodia, el espacio del hotel en *Lolita*, y particularmente *The Enchanted Hunters*, ha de servir como recurso metafórico de esta y que estará desplegada en toda la novela. Así entonces veremos vinculados este espacio, con las imitaciones y los reflejos en la siguiente descripción que nos hace Humbert del *Enchanted Hunters*:

Parody of a hotel corridor. Parody of silence and death.

‘Say, it’s our house number,’ said cheerful Lo.

There was a double bed, a mirror, a double bed in the mirror, a closet door with mirror, a bathroom door ditto, a blue-dark window, a reflected bed there, the same in the closet mirror, two chairs, a glass-topped table, two bedtables, a double bed: a big panel bed, to be exact, with a Tuscan rose chenille spread, and two frilled, pink-shaded nightlamps, left and right. (V. Nabokov, 2012b, p. 118)

En la anterior cita, está manifestada igualmente la obsesión de Nabokov por el tópico reflejos en el espejo y de los laberintos textuales. Ello encaja perfectamente en esa admiración declarada que tenía por Borges, otro autor que popularizó e hizo famoso estos símbolos de un destino que se repite y se entrecruza (Nabokov, 1990,

p. 37).⁶⁷ Más adelante, el hotel seguirá sirviendo como posibilidad de dar forma al doble: “only a pharisaic parody of privacy could be attained by means of the incomplete partition dividing the cabin or room into two communicating love nests” (V. Nabokov, 2012b, p. 145), dice Humbert de uno de ellos. O como manifestación de la repetición: “the pictures above the twin beds were identical twins” (V. Nabokov, 2012b, p. 210). Duplicación que se sucederá, o el deseo de esta, cuando Humbert anhelará de nuevo ese primer orgasmo que tuvo gracias a sus juegos con Lolita, deseo descrito como si de una escena fílmica se tratase: “Let her come soon, I prayed, addressing a loan God, and while mamma is in the kitchen, let a repetition of the davenport scene be staged, please, I adore her so horribly” (V. Nabokov, 2012b, p. 62).

b) Parodia del doble

⁶⁷ Humbert, al inicio del capítulo 23 (II parte), menciona dos de los lugares geográficos claves del relato, Kasbeam y “fateful Elphinstone” (V. Nabokov, 2012b, p. 247), separados por una “silk-smooth road” (V. Nabokov, 2012b, p. 247), lo que hace pensar en las cacerías de mariposas de por parte de Nabokov en esas mismas autopistas norteamericanas. Los lugares tienen que ver con la primera aparición de Quilty, calificado como “the red fiend” (V. Nabokov, 2012b, p. 247), y el segundo donde finalmente Humbert pierde a Lolita. Ese *red fiend* es interesante ya que hay una concordancia con el relato detectivesco procedente de la tradición puritana y gótica, donde el villano se convierte en una reencarnación del diablo (González de la Aleja Barberán, 2008, p. 48; Palacios, 2008, p. 291). Y uno de los puntos de mayor suspenso en el relato, se da en este capítulo llegando a tomar las características de casi un *thriller* detectivesco. Presentando un destino ya escrito para Humbert, todo un entramado dispuesto para él, en el que tiene que dar con ese demonio, ya no hecho de laberintos, sino de carreteras que rodean a esa *fatal* Elphinstone. Y los lugares visitados, los hoteles registrados para dar con el paradero de Quilty entran en la estructura de lo ya previsto. Y Lolita, en algún momento, ya había señalado esos mismos lugares con pintalabios lo que parece producirle dolor al narrador, dadas sus exclamaciones como: “How vividly I recalled Lolita, just before our departure from Beardsley, prone on the parlor rug, studying tour books and maps, and marking laps and stops with her lipstick!” (V. Nabokov, 2012b, p. 248).

Hay una decidida presencia del doble en la obra de Nabokov, con una exhibición de repeticiones y opuestos, aunque no bajo la tradicional forma del *doppelgänger* ya que “there are, in short, no ‘real’ doubles in Nabokov’s fiction –no William Wilsons, Jekyll/Hydes or Yakov Petrovich Golyadkins; in fact, early in his career Nabokov composed an entire novel built on the parody and eventual rejection of such a tactic” (Stuart, 1978, p. 115). Stuart, continúa en su análisis de *Laughter in the Dark*, definiendo a los personajes nabokovianos en términos de luchas entre estos, más bien como dobles o pares. Si Albinus y Rex luchan por Margot lo hacen de manera complementaria ya que Albinus se caracteriza por ser el hombre de la erudición y de las ideas –siendo la más recurrente la de llevar cuadros famosos al cine –y Rex es el hombre de la acción, el que está destinado en un principio a llevar a cabo esa idea obsesiva de Albinus. Pero también en el plano psicológico, el primero es el crédulo y el segundo el cruel: “this in itself suggests only a kind of pairing, not doubling” (Stuart, 1978, p. 107).

El doble en la obra de Nabokov, dado a través del actante recurrente de los espejos, refleja realidades entrecruzadas, coincidencias desconcertantes, solo expresadas en ruso como, precisamente, “the baffling mirror, the black velvet backdrop, the implied associations and traditions” (2012b, p. 316). El espejo es, entonces, “una ventana que no cesa de fascinar, incluso cuando parodia”, añade Steiner (2002, p. 167). En *Lolita* el juego de espejos se dará en todos los órdenes, repitiendo escenas, personajes, ambientes. Lo doble se hace especialmente patente cuando Humbert observa a Lolita jugar al tenis, y tal vez, según sus digresiones, uno de los momentos más sublimes del relato, una muestra más de esos mundos dobles, de paralelismos y

de opuestos cuidadosamente diseñados por el narrador: “There was nothing to choose between her forehand and backhand drives: they were mirror images of one another” (V. Nabokov, 2012b, p. 232).

El carácter doble de *Lolita* se manifiesta también en su división esquemática y opuesta en dos partes, dando cuenta una vez más de esa inclinación dialéctica en la novelística nabokoviana. Prólogo ficticio y epílogo autorial encierran, por ejemplo, las dos partes de *Lolita* con un número casi igual de capítulos: 33 para la primera, 36 para la segunda.⁶⁸ Las dos partes de la novela se dividen a su vez en otros tantos pares que se complementan, en algunos casos, al nivel de las repeticiones.⁶⁹ En la primera parte, la tenencia y pérdida de Annabel dará lugar luego a la conquista y posesión sexual de Lolita. Por ello, no es coincidencia que gran parte de los intertextos del poema de Edgar Allan Poe, “Annabel Lee”, se den en esa primera parte. Otras recreaciones hipertextuales se sucederán, además, en torno a toda suerte de doncellas y de amores literarios como la Laura de Petrarca o la Beatriz de Dante:

⁶⁸ Con algunos relativamente cortos, y a veces muy cortos, como el 33 (I parte), conteniendo solo una decena de líneas, dando la impresión de ser sucesivos fragmentos de una novela por entregas.

⁶⁹ Repeticiones del relato, con la apariencia de “coincidencias” están diseminadas por el relato: Charlotte llevará exactamente el mismo vestido cuando conoce a Humbert que cuando muere atropellada por un vehículo. Pero tal vez hay otras tanto más crueles para Humbert, y tienen que ver de nuevo con el hotel The Enchanted Hunters de la primera parte. Cuando se registran, Humbert le hace creer al porcino señor Swine que Lolita y él irán luego a casa de la tía Clare, siendo luego Clare Quilty quien termine por “raptar” a la nínfula en la segunda parte. En este hotel, Humbert intentará también drogar a Lolita, suerte de índice embrionario, ya que Cutler hará lo mismo con los perros (actante recurrente) en la obra de teatro en la cual Lolita insiste participar.

Thus in comparing himself throughout the book to Poe as well as to much greater artists such as Virgil, Dante, and Petrarch ('nympholepts' all), Humbert is not merely establishing ample erotic precedent for his own misconduct. He is also identifying himself as one of a noble company of spiritual explorers whose illustrious peregrinations throughout human history he can liken to his own. (Haegert, 1985, p. 787)

De hecho, en una de las digresiones de Humbert, este termina por unir a Lolita con la esposa de Poe, Virginia, muerta también tempranamente como Annabel Leigh-Annabel Lee: "Oh Lolita, you are my girl, as Vee was Poe's and Bea Dante's, and what little girl would not like to whirl in a circular skirt and scanties?" (V. Nabokov, 2012b, p. 106). Por ello, no en vano Umberto Eco afirma que

Dante y Humbert quedan prendados por la visión que tienen de las mujeres de quienes se enamoran. En Dante tenemos 'y así, casi al principio de su noveno año apareció ante mí, y yo la vi casi al final de mi noveno. Apareció vestida de un muy noble color, humilde y honesto, purpúreo, ceñida y adornada a la manera que convenía a su jovencísima edad' (2008, p.171).

Así, aunque también de ello hablaremos más adelante, Humbert se verá a sí mismo como el doble de Edgar Allan Poe, justificando su relación con Lolita a través de la vida del poeta norteamericano, parodiando incluso su nombre y así uniéndose ambos en el par Humbert-Harry:

Virginia was not quite fourteen when Harry Edgar possessed her. He

gave her lessons in algebra. *Je m' imagine cela*. They spent their honeymoon at Petersburg, Fla. 'Monsieur Poe-poe,' as that boy in one of Monsieur Humbert Humbert's classes in Paris called the poet-poet. (V. Nabokov, 2012b, p. 43)

El t3pico rom3ntico se inserta y sabemos desde bien temprano que tanto Poe como Humbert pierden a sus doncellas. El "trauma" sufrido por Humbert es evidente lo que lo "obliga" a la b3squeda de n3nfulas, en una tentativa de su reencarnaci3n:

No wonder, then, that my adult life during the European period of my existence proved monstrously *twofold*. Overtly, I had so-called normal relationships with a number of terrestrial women having *pumpkins* or *pears* for breasts; inly, I was consumed by a hell furnace of localized lust for every passing nymphet whom as a law-abiding poltroon I never dared approach. The human females I was allowed to wield were but palliative agents [3nfasis agregados]. (V. Nabokov, 2012b, pp. 17-18)

Cuando halle a Lolita, esta se convertir3 en el personaje doble de Annabel, por fin reencarnaci3n de ese primigenio e idealizado amor europeo. Lolita ser3 as3 tanto reaparici3n como complemento, a la vez que contraposici3n: ser3 la ni3a norteamericana de malas maneras, fr3vola y sucia, aunque convirti3ndose en una obsesi3n, incluso m3s fuerte que la misma Annabel:

(Thus he may scoff at the protective mimicry and hybridization of American life; but have not his own idealizations of Lolita been at bottom a form of mimicry, a way of replicating his European past –as

exemplified by Annabel— and grafting it to his American present?)
(Haegert, 1985, p. 789)

Habíamos dicho entonces que la tenencia y pérdida de Annabel se replicará a su vez en la “caza”, conservación y pérdida de Lolita. “Humbert the Wounded Spider” (V. Nabokov, 2012b, p. 54) observará y urdirá toda una red para atraparla en sus redes, gracias a la invención de mentiras y anécdotas exageradas que, por ejemplo, Humbert contará a las provincianas Charlotte y Lolita. Estas caerán encantadas ante el culto escritor y “explorador”. En una de esas exageraciones, Humbert relatará su intrascendente travesía en el Ártico, trufándola con la caza de un inexistente oso polar:

Humbert, the new Othello, adopts the same strategy by replaying the Shakespearean scene in a more physical and premeditated way. Trembling bodies are mentioned, bodies that move and touch in the darkness of the Ramsdale night, while a web of caresses and words is being woven around them. ‘Humbert the Wounded Spider’, who disperses his threads all over the house in order to detect Lolita’s slightest movements, also produces a text of narrative seduction. (Manolescu, 2008, p. 13)

Y si la primera parte de *Lolita* es la de su conquista, la segunda será la de su conservación debido a la caza que sufre también por parte de Quilty, y magnificada por la paranoia de creerlo presente en todos los hoteles y carreteras que recorre para conservar a la nínfula. Las descripciones que nos ofrece de dichos lugares las hace a través de hipotextos y mistificaciones, sobre todo recurriendo a los cuentos de hadas que tan bien conoce. El *humble blue car* que veremos a

continuación resonará a Humbert, así como el azul se opone a la *red shadow* de Quilty,⁷⁰ un azul anunciando lo que enfatizará más tarde viéndose a sí mismo como un “poor Blue Beard” (V. Nabokov, 2012b, p. 243):

The traffic on the highway was light that day; nobody passed anybody; and nobody attempted to get in between our *humble blue car* and its imperious *red shadow* –as if there were some *spell cast* on that interspace, *a zone of evil mirth and magic*, a zone whose very precision and stability had a *glass-like* [énfasis agregados] virtue that was almost *artistic*. (V. Nabokov, 2012b, p. 219)⁷¹

Además de la pérdida de Lólita, hallaremos también repeticiones de eventos de la primera parte en la forma de dolorosa lucidez. Cuando Humbert tiene la revelación de que Lolita le ha sido infiel, cae el telón y finalmente se da cuenta del sueño en el que ha estado sumido: “The *fog*⁷² [énfasis agregado] of all lust had been swept away leaving nothing but this dreadful lucidity” (V. Nabokov, 2012b, p. 204). ¿Al saber Humbert que la principal Haze de su vida no ha sido del todo suya, nuestro héroe romántico por fin logra una cierta clarividencia? En este

⁷⁰ El color rojo ha tenido una intensidad particular durante la historia: rojas siempre han sido las manzanas con las cuales se ha querido vincular a Lolita como protagonista edénica y Red Rock será uno de los tantos lugares que la nínfula querrá visitar –“she yearned to climb Red Rock”–, configurándose así otro *mise en abyme*: una estrella de cine (alegoría de Charlotte y de Lolita) y un gigoló (Quilty como personaje frívolo y hedonista) reflejarán a modo de espejo otra tragedia porque desde Red Rock “a mature screen star had recently jumped to her death after a drunken row with her gigolo” (V. Nabokov, 2012b, p. 209).

⁷¹ Ese mundo de ensueño perteneciente a los cuentos de hadas, mejor, de fantasía terrorífica para Humbert es debidamente interrumpida por el azar: “the hand of chance that interrupted the spell” (V. Nabokov, 2012b, p. 219), informa Humbert.

⁷² *Fog* es justamente el sinónimo de *haze* y apellido de Dolores *Haze* “an apt metaphor for her illusory and ephemeral charms” (Appel Jr., 1967, p. 207).

preciso instante, Lolita es tratada como una prostituta más, de hecho le recuerda a una concretamente del pasado, como si reencarnara de nuevo. Lo que primero dispara el recuerdo de esta es el arrebol artificial de Lolita, y su descripción física así como su condición de huérfana coinciden con su infiel nínfula “who had just such flushed prominent *pommettes* and a dead *maman*, and big front teeth, and a bit of dingy red ribbon in her country-brown hair” (V. Nabokov, 2012b, p. 204).

Las dos partes de la novela están vinculadas asimismo con distintos momentos y espacios. En la primera parte, Francia determina el origen aristocrático de Humbert al modo de la novela de formación, luego sigue su ingreso a Estados Unidos, su país de adopción y particularmente su entrada a la casa de Lolita. Europa y Estados Unidos señalan así entonces tanto un origen aristocrático como un contexto de clase media. A través de los espacios, se configuran personajes totalmente opuestos como el europeo culto, frente a los norteamericanos frívolos:

Cuando cabe relacionar varios lugares, ordenados en grupos, como oposiciones ideológicas y psicológicas, el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración. Por ejemplo, alto-bajo, relacionado con favorable/desfavorable, afortunado/desafortunado, y que es una oposición que la literatura occidental ha heredado de la concepción bíblica del cielo y el infierno, y de la mitología grecolatina. Lejos-cerca, abierto-cerrado, finito-infinito, junto con conocido-desconocido, seguro-inseguro, asequible-inasequible son oposiciones que nos encontramos a menudo. (Bal, 1990. p. 52)

Los personajes se encontrarán, pero también se rechazarán como corresponde a esa dialéctica en la obra de Nabokov mencionada antes (Williams, 1967).⁷³ El desencuentro, sin embargo, estará narrado solamente desde la posición solipsista de Humbert: el elitista habita incómodamente una casa plagada de objetos kitsch, en un país que encuentra más que filisteo. El resto de los personajes confirmarán asimismo esa mirada superior de Humbert, al ser presentados como representantes de la emergente clase media norteamericana, consumidores de todo tipo de artefactos de la cultura popular. Ahí de nuevo el choque cultural y su mirada mordaz en torno a los Estados Unidos: “Humbert's anthropological descriptions of life in the American suburbs and along her interstates is as utterly cynical as it is unerring” (Jones, 1995, p. 4).

Si habíamos dicho anteriormente que la primera parte señala dos grandes geografías –Francia, Estados Unidos– a la vez configurando dos tipos de personajes, la segunda iniciará justa e inmediatamente con el recuento del primer *road trip* que realizan Humbert y Lolita. Esta segunda parte, a su vez, tendrá también dos momentos, con sus respectivos espacios, que serán los dos viajes de escapatoria en *Lolita*: el primero a instancias de él para esconder su crimen, el segundo a instancias de la nínfula para esconder su *affair* con Quilty. Como se puede ver, en ambos casos los personajes viajan con la intención de

⁷³ En *Laughter in the Dark*, Albinus rechaza el mundo popular de Margot, aunque cae bajo su influencia gracias a su obsesión por ella. Margot a su vez desprecia a Albinus pero necesita de los lujos y comodidades que este le ofrece. Dos mundos que se encuentran entonces pero que se rechazarán inevitablemente.

esconder algún incómodo secreto,⁷⁴ aunque del todo ese será especialmente el caso de Humbert:

To understand the cause of [his] obsessive behavior toward Lolita, we must consider his character not only as a self-conscious ‘poet’ –the usual view– but as a cultural exile: an American ethnic hero, albeit a very sorry one, whose ignoble fate it is to wander aimlessly with Lolita along the margins and byways of American society, *sans* roots, *sans* family, *sans* anything save his glorious memories of an older European world. (Haegert, 1985, p. 780)

No solamente los viajes y los espacios señalan lo doble en *Lolita*. Ello también sucede al nivel de los personajes. El dramaturgo Quilty será el doble del profesor Humbert (Raguet-Bouvard, 1996, p. 75). Humbert lo ve primero como a su enemigo y oponente, luego como a su yo malvado:

Para Humbert, la estrategia de un doble le genera una constante autoafirmación de buen padre, amante, y académico frente al depredador de Quilty, y legitima el asesinato de éste como una forma de redimir el lado ‘malo’ del mismo Humbert.

Hay infinidad de referencias literarias en *Lolita*, historias de amor y venganza; y del tema del doble, pero más que determinar el

⁷⁴ En el primer road trip de Humbert y Lolita, este es iniciado justo después de que le ha comunicado a la niña la muerte de su madre:

It was then that began our extensive travels all over the States. To any other type of tourist accommodation I soon grew to prefer the Functional Motel –clean, neat, safe nooks, ideal places for sleep, argument, reconciliation, *insatiable illicit love* [énfasis agregado]. At first, in my dread of arousing suspicion, I would eagerly pay for both sections of one double unit, each containing a double bed. (V. Nabokov, 2012b, p. 145)

argumento, simplemente ‘decoran’ la tragedia. En la mayoría de estas referencias Nabokov hace uso de la parodia, no sin cierta burla, aunque se ha de reconocer que estas referencias no están exentas de sentimientos y emociones o de cierto juicio moral. (Navarro, 2014, pp. 166-167)

Humbert, de hecho, considera a Quilty como a su malvado hermano: “To myself I whispered that I still had my gun, and was still a free man –free to trace the fugitive, free to destroy my brother” (V. Nabokov, 2012b, p. 247) como si al destruirlo, al querer deshacerse de su sombra, quisiera realmente destruir algo en sí mismo (Raguet-Bouvard, 1996, p. 62).⁷⁵ Es decir, deshacerse de su lado más repugnante para que tal vez sus sentimientos bajos se conviertan por fin en amor. Humbert sabe que al matar a Quilty todo estará acabado para él, y lo último que deberá hacer, ya en la cárcel, es la composición del texto que lo inmortalice tanto a él como artista y a Lolita como a su musa inspiradora. Es decir, lascivia convertida en sentimiento puro y loable:

The most [Humbert] can accomplish is to obliterate his bestiality by executing the thief of his Lolita, his *semblable* and *frère*. Thus, his attempt to have her at his side leads only to terror and pity, and to death for all involved in his perversion. Humbert, finally, comes to acknowledge his responsibility in this tragedy. (Lauter, 1996, p. 274)

Humbert no será el personaje “bueno” que se opone al villano de Quilty. Los dos están igualados en la maldad, intercambiables en la

⁷⁵ El parecido de ambos es tal que incluso ambos tienen un tío que funciona como importante actante en el relato.

muerte donde uno de los dos debe morir primero.⁷⁶ Aparentemente no importaría cuál, aunque en el sentido artístico sí, ya que Humbert está destinado a escribir su gran texto gracias a Lolita: “do not pity C.Q. One had to choose between him and H.H., and one wanted H.H. to exist at least a couple of months longer, so as to have him make you live in the minds of later generations” (V. Nabokov, 2012b, p. 309). El hecho de que Humbert y Quilty pasen de ser enemigos a “hermanos”, a ser uno solo, ya había sido prefigurado en *La verdadera vida de Sebastian Knight*. Hermanastro biógrafo y hermano muerto biografiado terminan por ser el mismo, identificados por una sola máscara, una sola *persona*. Y en sí, recordémoslo, el origen de las palabras persona-máscara es el mismo. Aunque ello lo expresa mejor el narrador:

Porque, por más que lo intente, no puedo salirme de mi papel: la máscara de Sebastian se ha adherido a mi cara, no se puede borrar la semejanza. Yo soy Sebastian, o Sebastian es yo, o acaso los dos seamos alguien a quien ni él ni yo conocemos. (1978, p. 237)

Quilty, además como “hermano” de Humbert y dramaturgo juega con el serio profesor al ponerle pistas falsas (“cues”) que solamente los dos podrían entender. Con ello, Humbert el serio, termina por ser un *padre de comedia*, género que se enfatizará con otros indicios: Humbert verá a

⁷⁶ Para Appel (2012a), tanto Humbert como Quilty libran una lucha encarnizada por Lolita pero reescribiendo ese lugar común de la lucha entre el bien y el mal, aunque ya del lado de la maldad, ambos en el mismo nivel de inmoralidad. Fundidos en la maldad ejercida sobre Lolita como si fueran un solo ser:

We rolled all over the floor, in each other's arms, like two huge helpless *children*. He was naked and goatish under his robe, and I felt suffocated as he rolled over me. I rolled over him. *We rolled over me. They rolled over him. We rolled over us* [énfasis agregado]. (p. 298)

una niña con su deforme recordándole a Bertoldo, de *Vita di Bertoldo* de Giulio Cesare Croce. *Clowns and Columbines* es un libro que Humbert le lleva a Lolita en su cuarto de hospital, y por último Quilty empieza a jugar con esas claves de comedia italiana poniéndole esta especialmente chistosa e igualmente dolorosa para el burlado Humbert: “Dr. Gratiano Forbeson, *Mirandola* [énfasis agregado], NY. Its Italian Comedy connotations could not fail to strike me, of course” (V. Nabokov, 2012b, p. 248).

Pistas pues que en últimas Humbert sabe administrar muy bien para jugar a su vez con el lector y demostrar que está finalmente en control de la narración por medio de diversas paralipsis.

c) Personajes dobles y el juego con sus nombres

Los personajes tienen también formas dobles y múltiples de llamarse. Humbert, aparte de recurrir a toda suerte de derivaciones con *Dolores*, también la llamará utilizando el nombre de un poema: “And do you remember, Miranda, that other ‘ultrasmart’ robbers’ den” (V. Nabokov, 2012b, p. 147) parodia de “Tarantella”, escrito por Hilaire Belloc y cuyas líneas del hipotexto son: “¿Recuerdas una posada, /Miranda, /recuerdas una posada?”. Así pues, si Humbert juega con el nombre de Lolita modificándolo, subvirtiéndolo, lo propio hará con el suyo. El nombre, escogido por él, entre algunas opciones, sugiere y da cuenta de su propia maldad:

This then is my story. I have reread it. It has bits of marrow sticking to it, and blood, and beautiful bright-green flies. At this or that twist

of it I feel my slippery self eluding me, gliding into deeper and darker waters than I care to probe. I have camouflaged what I could so as not to hurt people. And I have toyed with many pseudonyms for myself before I hit on a particularly apt one. There are in my notes ‘Otto Otto’ and ‘Mesmer Mesmer’ and ‘Lambert Lambert,’ but for some reason I think my choice expresses the nastiness best. (V. Nabokov, 2012, p. 308)

También se llama a sí mismo, no sin cierta vanidad, *Humbert le Bel* parodia de *Charles le Bel*, Carlos IV de Francia y I de Navarra, también conocido como “el Hermoso”, lo que va muy en consonancia con esa excelente imagen que tiene de sí mismo. Vanidad reforzada, además, cuando le han dicho que tiene un cierto parecido con un actor o con un “crooner”, como esos que Lolita tiene pegados en su cuarto en la forma de afiches. Ello le sube aún más el ego porque empieza a vestir como uno de ellos, una compañera de estudios de Lo comenta: “First time I’ve seen a man wearing a smoking jacket, sir –except in movies, of course” (V. Nabokov, 2012b, p. 189). Ahí podemos ya ver una presencia explícita del cine en la novela. En ese despliegue de identidades que se da –personaje histórico, actor, explorador–, los diversos nombramientos serán esenciales:

How some of my readers will laugh at me when I tell them the trouble I had with the wording of my telegram! What should I put: *Humbert* and daughter? *Humberg* and small daughter? *Homberg* and immature girl? *Homburg* [énfasis agregados] and child? The droll mistake –the ‘g’ at the end– which eventually came through may have been a telepathic echo of these hesitations of mine. (V. Nabokov, 2012b, p. 109)

Ese delirio con su propio nombramiento es cómicamente concluido por un nervioso Humbert, momentos previos a su primera noche con Lolita, y que parece digno de los mejores disparates de los hermanos Marx: “‘The name,’ I said coldly, ‘is not Humberg and not Humbug, but Herbert, I mean Humbert, and any room will do, just put in a cot for my little daughter’” (V. Nabokov, 2012b, p. 117). Finalmente, y abusando aquí de la paciencia del lector, (todo ello debido al vanidoso Humbert) esta es la lista (que se espera sea completa) de todos los nombres y apelativos que Humbert se da a sí mismo, lo que prueba una vez las múltiples variaciones de su personalidad: Humbert the Terrible, Humbert the Small, Humbert le Bel, Humbert the Humble, Humbert the Hoarse, Humbert the Wounded Spider, Humbert the Cubus, Humbert the Hummer, Humbert the popular butcher, Jean-Jacques Humbert, Mr. Edgar H. Humbert, Herr Doktor Humbert, High-and-dry Humbert, Floundering Humbert, Well-read Humbert, Crafty Humbert, Inventive Humbert, Resourceful Humbert; bizarre, tender, salivating Dr. Humbert; Hopeful Hum, Indulgent Hum, Humbird, Humberg, Hummer, Hummerson, Humbert the Terrible, Humbert the Small...

Otros personajes se presentan como dobles, es el caso también del par Lolita-Charlotte. Humbert Humbert no pierde oportunidad para compararlas, y el parecido se acrecienta a medida que avanza el relato, Lolita configurándose así como la versión menor de su madura madre: “Behind the brashness of little Haze, and the poise of big Haze, a trickle of shy life ran that tasted the same, that murmured the same” (V. Nabokov, 2012b, p. 91). Cuando Charlotte muere, Humbert

apunta en torno a sus negras pestañas que estas aún estaban húmedas “and matted, like yours, Lolita” (V. Nabokov, 2012b, p. 104). Esta y otras “coincidencias” son rematadas de manera contundente cuando, al visitar hacia el final a una Lolita ya convertida en madre (o casi), observa con asombro que Lolita está tan avejentada como Charlotte, fumando igual, en últimas, la viva imagen de su fallecida progenitora regresando años después –y por fin– como si de un fantasma se tratara. Recordemos que Humbert había planeado ahogar a Charlotte en el lago, ideando mostrarlo como un accidente más de los que ha leído en los periódicos, aunque cobardemente siente miedo de que el espíritu de Charlotte regrese por él y desiste.⁷⁷ Ello ciertamente como si estuviera habitando más el mundo de la literatura que el de la realidad. Finalmente, ese supuesto fantasma de Charlotte se presenta además como *leitmotiv*, y, como si fuera una una reescritura del fantasma incluido en *Hamlet*, regresa en plan moral para castigar la mala conciencia de Humbert:

She was smoking herself. First time I saw her doing it. *Streng verboten* under Humbert the Terrible. Gracefully, in a blue mist, Charlotte

⁷⁷ Los deseos de que Charlotte desaparezca prácticamente convierten a Humbert en un asesino ya que es la lectura del diario por parte de ella, el odio allí encontrado, su amor declarado por Lolita lo que llevan al desespero a Charlotte, la obligan a que escriba unas cartas y, al ser enviadas, es el momento que un vehículo la atropella. Humbert destruye esas cartas como si de una evidencia se tratara cuando Charlotte yace muerta. La muestra de que Humbert se siente culpable de su muerte es que hace trizas con sus uñas las cartas que una bonita niña con un sucio vestido rosa le entrega (V. Nabokov, 2012b, p. 98); niña con sucio vestido que es un *leitmotiv* durante la novela. Pero si bien Humbert no mató (o no logró matar) a Charlotte, sí queda la sensación de que prácticamente lo hizo, tanto más que Lolita en una de sus rabietas mortificantes lo acusa de esa muerte: “she said she was sure I had murdered her” (V. Nabokov, 2012b, p. 205). Aunque si bien Humbert no es técnicamente culpable del crimen de asesinato, sí lo es de pedofilia y por ello prefiere escapar con ella y habitar hoteles para evitar algún tipo de juicio de los otros o dejar algún tipo de prueba.

Haze rose from her grave [...].

‘Betrayed you? No.’ She directed the dart of her cigarette, index rapidly tapping upon it, toward the hearth exactly as her mother used to do, and then, like her mother, oh my God, with her fingernail scratched and removed a fragment of cigarette paper from her underlip. (V. Nabokov, 2012b, p. 275).

Imagen repetida, ya que la primera impresión que ha tenido Humbert de Charlotte es, ella fumando y lanzando desde lo alto de las escaleras las cenizas de su infaltable cigarrillo, bajando como la típica imagen de la *femme fatale* del cine negro, mientras le muestra su nuevo hogar al ilustre profesor.⁷⁸ El descenso por las escaleras, el cigarrillo, todo tiene una cierta majestuosidad cinematográfica.⁷⁹ Sin embargo, pero aún

⁷⁸ Ese figura de la *femme fatale*, por supuesto también se tiene que aplicar a Lolita, sobre todo con la primera impresión que se nos ofrece de ella: la mujer impactante, sensual y bella en el jardín, representación y lugar común del *film noir*.



El encuentro con ese tipo de mujer es casi siempre inolvidable. Así sucede con José en *Carmen*, llamándola este en dos ocasiones la “gitanilla” (misma forma que utilizará Humbert para su Lolita). Y la descripción que realiza Humbert de Lolita es tan impactante como la hecha por José en el hipotexto de Merimée:

J’étais donc le nez sur ma chaîne, quand j’entends des bourgeois qui disaient : ‘Voilà la gitanilla!’ Je levai les yeux, et je la vis. C’était un vendredi, et je ne l’oublierai jamais. Je vis cette Carmen que vous connaissez, chez qui je vous ai rencontré il y a quelques mois. (2011, pos. 344)

Y más adelante:

Voilà qu’arrive la voiture du colonel avec son valet de chambre sur le siège. Qu’est-ce que je vois descendre?... la gitanilla. Elle était parée, cette fois, comme une chasse, pomponnée, attifée, tout or et tout rubans. Une robe à paillettes, des souliers bleus à paillettes aussi, des fleurs et des galons partout. (2011, pos. 459)

⁷⁹ El cine será el arte más apropiado para que Humbert nos describa también las

enfatisando el hipotexto fílmico, Humbert la describirá más adelante como siendo realmente una pálida copia de Marlene Dietrich.

Lolita se ha convertido finalmente entonces en su propia madre debido a las invetables y detestables metamorfosis que sufren todos los personajes, pero especialmente aquí las nínfulas, aunque Lolita será la excepción ya que a pesar de su paso de estado ideal –el de nínfula– al de joven, Humbert conservará el mismo amor por ella. Así que ya con Lolita, como excepción, vemos un cambio en el personaje de Humbert, ha habido un necesario paso del estado A al estado B:

When Humbert asks a pregnant and veiny-armed Lolita to go away with him, he demonstrates that the mirage of the past (the nymphic Lolita as his lost ‘Annabel’) and the reality of the present (the Charlotte-like woman Lolita is becoming) have merged in love, a ‘synthesis linking up two dead women’. (Appel Jr., 1967p. 238)

A ojos de Humbert, el personaje femenino siempre experimenta un patético cambio físico (una de las formas del doble) y para su descripción utiliza todo tipo de estrategias hipertextuales, como el cine en este caso: “(look at the ugly dumplings in black stockings and white hats that are metamorphosed into stunning stars of the screen)” (V. Nabokov, 2012b, p. 17). Valeria es una de estas mujeres y que en un

casas que se ha encontrado en su *road trip* con Lolita:

Ante-bellum homes with iron-trellis balconies and hand-worked stairs, the kind down which movie ladies with sun-kissed shoulders run in rich Technicolor, holding up the fronts of their flounced skirts with both little hands in that special way, and the devoted Negress shaking her head on the upper landing. (V. Nabokov, 2012b, p. 156)

Como si ahí, realmente, nos estuviera describiendo de nuevo la casa de Charlotte ya que esta también contaba con su “[n]egress shaking her head” (V. Nabokov, 2012b, p. 156).

principio atrae a Humbert ya que “[she] was the imitation [...] of a little girl” (V. Nabokov, 2012b, p. 25) describiéndola físicamente así:

She looked fluffy and frolicsome, dressed *à la gamine*, showed a generous amount of smooth leg, knew how to stress the white of a bare instep by the black of a velvet slipper, and pouted, and dimpled, and romped, and dirndled, and shook her short curly blond hair in the cutest and tritest fashion imaginable. (V. Nabokov, 2012b, p. 25)

Pero después de esa elogiosa descripción, páginas más adelante y cuando ya ha habido boda de por medio, al día siguiente sufre un cambio repentino: su boca toma la forma de la de su madre y quien a su vez posee los rasgos de un sapo. Es decir, como si viéramos el cuento de hadas invertido, no el del sapo convertido en príncipe, sino la princesa *à la gamine* convertida en un batracio:

The bleached curl revealed its melanic root; the down turned to prickles on a shaved shin; *the mobile moist mouth, no matter how I stuffed it with love, disclosed ignominiously its resemblance to the corresponding part in a treasured portrait of her toadlike dead mama* [énfasis agregado]; and presently, instead of a pale little gutter girl, Humbert Humbert had on his hands a large, puffy, short-legged, big-breasted and practically brainless baba. (V. Nabokov, 2012b, pp. 25-26)

El anterior fragmento es también especialmente importante, sobre todo en la parte enfatizada, ya que ello demuestra, como si fuera un índice embrionario, lo que Humbert encontrará luego en Lolita: su hermosa nínfula convertida en la pura imagen de su madre. Tampoco

Humbert ni Quilty se salvan de las poco halagadoras transformaciones, sobre todo estos convirtiéndose también, no en príncipes azules, sino en sus animalescas contrapartes, los sapos. En el periodo de búsqueda que hace Humbert de Quilty (básicamente para matarlo), dice que “and although I was as limp as a toad, I put on the *purple dressing gown* over my maize yellow pajamas,” (V. Nabokov, 2012b, p. 246), y dice sobre su enemigo con desprecio: “I had preserved in the alcohol of a clouded memory the toad of a face” (V. Nabokov, 2012b, p. 290). A la vez, y como casi todo que se repite en esta novela, encuentra que también Quilty va vestido “*in a purple bathrobe*” [énfasis agregados] (p. 294), parecida a su propia bata púrpura.

En esa estructura de personajes dobles, dos señoritas Phalen también están en los planes de Charlotte para que se encarguen de la educación de su hija, y de paso, alejarla de la vida matrimonial que ya ha establecido con Humbert en Ramsdale. Los planes, sin embargo, terminan abortados: la primera Phalen se fractura una cadera y recibe una “[negative] reply from the *second Miss Phalen* [énfasis agregado]” (p. 93) cancelando el internamiento de la nínfula en el pueblo Santa Algebra, nombre muy apropiado para estudiar. En esa línea de los personajes dobles, Humbert también describe a dos de sus molestas vecinas a través del juego lingüístico: “Of the two houses [...] one was closed, and the other contained two professors of English, tweedy and short-haired Miss *Lester* and fadedly feminine Miss *Fabian*, [énfasis agregados]” (p. 179), descripción que presenta evidentes aliteraciones con las consonantes *s* y *f* y nombres que, como se puede observar,

subrepticamente esconden la palabra *Lesbian*.⁸⁰ Esta palabra, mucho antes se ha introducido también como nombre propio cuando Humbert concluye que los avances eróticos de Lolita se los ha enseñado una “little Lesbian” (V. Nabokov, 2012b, p. 132), y el morboso Humbert se deleita escuchando sus “sapphic diversions” (V. Nabokov, 2012b, p. 136) con ella en Camp Q, recurriendo por supuesto hipotextualmente a la poetisa griega Safo de Lesbos para esa debida adjetivación.

Navarro (2014) sostiene además que una de las manifestaciones del doble se expresa precisamente en la sexualidad (secreta, ambigua) de ciertos personajes como Humbert. Es decir, particularmente en su supuesta, y no declarada, homosexualidad. Humbert frecuenta el famoso café Les Deux Magots (número sugerente, ¡dos!) donde se codea con uranistas. Es considerado por los siquiátras “potentially homosexual” (V. Nabokov, 2012b, p. 34) cuando estuvo internado en los Estados Unidos después de su viaje por el Ártico. Además utiliza una forma adjetivada que llama la atención para describir su apetito, al comer como una “schoolgirl” (V. Nabokov, 2012b, p. 34) cuando se queda internado por gusto propio un mes más para continuar sus burlas hacia los siquiátras. Y porque a propósito de *schoolgirls*, serán nínfulas mientras no tengan la cresta iliaca desarrollada, es decir,

⁸⁰ En referencia a molestas vecinas, otra es calificada de “Argus-eyed” (V. Nabokov, 2012b, p. 188) recurriendo al conocido mito, e isotopía no poco frecuente en la obra de Nabokov: Humbert vive sometido a la obsesión con la vigilancia, incluso hasta en sus momentos más edénicamente felices con Lolita cuando recurre al hipotexto bíblico y lo califica de “oculate paradise” (V. Nabokov, 2012b, p. 163). Porque a propósito de este eco literario del Génesis, el cine se puede entender también como una suerte de *oculate paradise* para Lolita. Un cine que es aprovechado, además, y ya que hablamos de vigilancia, por los vecinos de Humbert para intentar saber algo de ese extraño profesor: “Inquisitive parents, in order to pump Lo about me, would suggest her going to a movie with their children” (V. Nabokov, 2012b, p. 164).

ampliada, ya que de lo contrario dejarían de parecerse a un muchacho: “her bi-iliac *garland* still as *brief* as *a lad's* [énfasis agregado]” (V. Nabokov, 2012b, p. 175). Mientras tengan la figura de un muchacho, ese es el estado ideal para Humbert.⁸¹ Por ello tal vez bien apunta Appel Jr. al informar que “[s]everal Freudians of my acquaintance do interpret nymphets as substitute boys” (2012a, p. 399). Y si Humbert vive encantado con las nínfulas mientras estas se parezcan a un muchacho, se entiende la interpretación de Appel Jr. cuando dice también que Humbert se siente identificado con Gide, uno de los escritores que hacen presencia en la forma de cuadro en la casa de Gaston Godin, e igualmente un poeta abandonado por su amante homosexual (2012a, p. 435). El panteón de artistas y escritores homosexuales mencionados en la novela se completa con Chaikovski, Norman Douglas, Nijinski, Proust, Somerset Maugham y W. H. Auden (estos dos últimos aludidos pero no mencionados explícitamente ya que aún vivían en el momento de la escritura de *Lolita*). Otros personajes también tienen comportamientos homosexuales o son señalados como tales: ya hablamos de los escauceos eróticos de Lolita con una amiga en el campamento; Gaston Godin es decididamente homosexual y vive “escondido” en la mojigata Nueva Inglaterra con sus niños. La palabra *Inglaterra* está a su vez teñida de alusiones a lo homosexual: Nabokov en el epílogo dice que la hipocresía de dicho país es tal que obliga a leer a sus alumnos, después tener aventuras homosexuales, ediciones donde estén espurgadas esas mismas prácticas: tiene toda la autoridad para decirlo,

⁸¹ Según Appel Jr., la anterior descripción es un juego intertextual que Humbert hace con las últimas líneas del poema de A. E. Housman “To an Athlete Dying Young” (con una temática claramente homosexual): “The *garland briefer* than a *girl* [énfasis agregado]” es el verso del hipotexto (cit. en Appel Jr., 2012a, p. 398).

ya que sus años de juventud fueron dedicados a estudiar precisamente en Cambridge. Lo otro son las iniciales con las que se conocen tanto a Gaston Godin como a Humbert Humbert: ¿G.G. en el fondo no se refiere a gay-gay y H.H. a homosexual-homosexual? Es bastante el parecido entre ambos, ello es señalado por H.H. cuando dice cínicamente acerca de Gaston que “there he was in priggish New England, crooned over by the old and caressed by the young –oh, having a grand time and fooling everybody; and here was I” (V. Nabokov, 2012b, p. 183). Gaston se acerca además, en esa forma duplicada, a una cierta imagen que luego se dará de *Pnin*, siendo las características de ambos intercambiables: “There he was devoid of any talent whatsoever, a mediocre teacher, a worthless scholar, a glum repulsive fat old invert, highly contemptuous of the American way of life, triumphantly ignorant of the English language” (V. Nabokov, 2012b, p. 183). El tema de la homosexualidad es pues metáfora de la vida secreta (y doble) que llevan casi todos los personajes: la pedofilia de Humbert y Gaston, la infidelidad de Lolita, Louise y Leslie son amantes secretos, el papá de Lolita tenía costumbres sexuales extrañas que la púdica Charlotte confiesa a regañadientes, etc.

Los dobles no solo se dan entre dos personajes, puede ser una imagen pictórica, fílmica o literaria que refleje algún elemento del relato. En uno de los viajes en carro, que ha estado acompañado de paranoia y persecución, Humbert es engañado para que conteste una falsa llamada y para que así se pueda dar un partido de tenis entre los dobles Quilty-Lolita y Fay-Mead. Allí Humbert observa a lo lejos a su Lolita y precisamente por la lejanía “[s]he moved like a fair angel among three horrible Boschian cripples” (V. Nabokov, 2012b, p. 235),

referente de tipo pictórico que será recurrente en *Lolita*. *Madame Bovary*, como hipotexto, también servirá para que ciertos de sus elementos se reflejen en la novela de Nabokov: el misterioso Quilty se parece a un tal Gustave Trapp y quien tiene ciertas resonancias paródicas con el nombre Gustave Flaubert. En otra escena, Humbert, al querer decir Gaston dice Gustave. Lolita ha tomado clases de piano con Miss Emperor –relacionada Mademoiselle Lempereur, profesora de piano que le sirve de coartada perfecta a Emma Bovary. Dobles pues con un decidido carácter de transvestimiento de la canónica novela francesa, además porque Humbert y Lolita empiezan y terminan como si fuera un típico matrimonio burgués: flirteo, seducción y hacia el final, Lolita se aburre como Emma Bovary hasta que Humbert la pierde definitivamente. La novela en cuestión no fue además ajena a Nabokov, ya que la analizó para sus famosos cursos y en *King, Queen, Knave* la alusión literaria más preponderante es ese clásico hipotexto (Grayson, 1977, p. 91). Así que en esa concepción del doble, del otro que se repite miméticamente, pareciera procedente de un mundo cerrado, de un mundo perfecto donde no hay nada dejado a la casualidad, “il n'y a pas de hasard dans les romans de Nabokov” (Raguet-Bouvard, 1996, p. 143). Humbert recurre constantemente a referencias literarias concretas para dar cuenta de su equilibrado y perfecto relato donde se da una equivocada imagen de “coincidencia”:

‘Well-read Humbert’ thus toys with one writer after another, as though only through parody and caricature can he rule out the possibility of his memoir's finally being nothing more than what the authorial voice in *Invitation to a Beheading* suggests to its captive

creation: ‘Or is this all but obsolete romantic rot, Cincinnatus?’ (Appel Jr., 2012a, p. 332).

Si nos vamos más hacia atrás, la idea del doble surge en *Lolita* gracias a una imagen algo cara a Nabokov y es la del mono: animal como la contraparte de lo humano, señalando además una naturaleza doble y bestial.⁸² Concretamente es una noticia que el autor ruso leyó:⁸³ “in the Paris Zoo, who after months of coaxing by scientists produced finally the first drawing ever charcoaled by an animal, and this sketch, reproduced in the paper, showed the bars of the poor creature's cage” (1990, p. 14).⁸⁴ La lectura de dicha noticia “resulted, however, in a

⁸² La naturaleza doble de Humbert tiene que ver también con sentirse bello y monstruoso a la vez como cuando dice de sí: “my striking if somewhat brutal good looks” (V. Nabokov, 2012b, p. 24) y así se sitúa también como la bestia frente a la bella Lolita. Naturaleza monstruosa y bestial que está conectada además con la isotopía del mono. Humbert pareciera tener comportamientos de monstruo al modo del gótico romántico: gruñidos, manos peludas, un comportamiento irracional y sus instintos asesinos tanto con sus mujeres como con los pretendientes de Lolita, refuerzan la identificación de esa “beast in me” (V. Nabokov, 2012b, p. 268) o “I am only a brute” (V. Nabokov, 2012b, p. 192) que él mismo reconoce en sí mismo o en los otros que tienen su misma edad: “There is nothing wrong, say both hemispheres, when a brute of forty, blessed by the local priest and bloated with drink, sheds his sweat-drenched finery and thrusts himself up to the hilt into his youthful bride” (Nabokov, 2012b, p. 135).

⁸³ Estamos a merced también de la memoria y de la imaginación de Humbert. Para recuperar un pasado, Humbert recurre a fotografías, o al anhelo de estas, asimismo como el deseo de grabar con una cámara momentos cumbres para él. La fotos o la recurrencia a su esquema, forma una especie de tanatología de la visión:

Photography's seeming capacity to trace with light and *preserve* a world may serve as a defense against the anxieties born of temporality and loss; but it offers, Sontag argues, only ‘imaginary possession of a past that is unreal’ (1977, 9). This artifice underlies even the most intimate imagistic chronicles, such as the family snapshots that narrate a history of connectedness; from this logic of pseudo-presence Sontag draws the conclusion that the photograph serves, finally, as a memento mori associated with mortality and loss. Certainly Barthes's exercise in mourning that is *Camera Lucida* validates this perspective, in which he develops a ‘thanatology of vision’ as he mourns his mother's death through her absent presence. (Jacobs, 2001, pp. 20-21)

⁸⁴ Habíamos dicho que Nabokov vio a *Lolita* como a su “bebé”, y a todo “bebé” corresponde, por supuesto, un lugar de nacimiento. Y París será la cuna, tanto de la novela como del mismo Humbert: “[*Lolita*] was born a long time ago, it must have

prototype of my present novel, a short story some thirty pages long” (2012b, p. 311), *The Enchanter* (2011). Y tanto *Lolita* como aquella guardan estrechas relaciones intratextuales. Ello terminara por ser una constante en su obra: eso de que un texto surja a partir de otro: una noticia, una novela escrita previamente. Se podría pensar igualmente que esa noticia del mono encerrado en una jaula luego tomará la forma del encerramiento de Humbert:

Humbert, the ‘aging ape’ writing from prison, whose impossible love metaphorically connects him with that imprisoned animal, learns the language, in his fashion, and records his ‘imprisonment’ and his book is the ‘picture’ of the bars of the poor creature’s cage. (Appel Jr., 1967, p. 240).

¿Esa jaula del animal tiene que ver con el encerramiento al que vivía sometida Lolita o a la prisión que Humbert prefiguró para sí mismo? ¿O es el mono una metáfora de la triste vida de ambos? En todo caso, Kubrick (1962) supo traducir muy bien esa imagen cuando en su película muestra a Lolita representada en un cuadro, con los barrotes ya mencionados, por medio de una baranda que se refleja en este:

been in 1939, in Paris; the first little throb of *Lolita* went through me in Paris in '39, or perhaps early in '40” (1990, p. 13).



El tema del mono no será de importancia menor en una lectura hipertextual que se haga de *Lolita*. Como triste criatura encerrada, pero también como el doble, lo monstruoso habitará siempre en Humbert. En su juventud, se dedica a visitar el café Les Deux Magots lugar vinculado con el simio así como con lo grotesco encarnados en las figurillas chinas de dicho café: “Magot is a kind of monkey, but ‘magots de Saxe’ means ‘statuettes of saxe [porcelain]’ (eighteenth-century). Nabokov purposely seats his uranists in this particular café, because he wants to invoke the simian association and the image of the grotesque Chinese porcelain figures” (Appel Jr., 2012a, p. 337). Humbert nos habla también de la suerte de Valeria –su primera mujer– y de su amante quienes en algún momento deben actuar como monos para participar en experimentos científicos. Es sintomático, además, el tema de la experimentación con el mono como manera repetida de lo que Nabokov leyó en aquella noticia:

A man from Pasadena told me one day that Mrs. Maximovich née Zborovski had died in childbirth around 1945; the couple had somehow got over to California and had been used there, for an excellent salary, in a year-long experiment conducted by a distinguished American ethnologist. The experiment dealt with human

and racial reactions to a diet of bananas and dates in a constant position on all fours. My informant, a doctor, swore he had seen with his own eyes obese Valechka and her colonel, by then gray-haired and also quite corpulent, diligently crawling about the well-swept floors of a brightly lit set of rooms (fruit in one, water in another, mats in a third and so on) in the company of several other hired quadrupeds, selected from indigent and helpless groups. (V. Nabokov, 2012b, p. 30)

Hacia el final, cuando Lolita lo abandona y Humbert conoce a otra mujer muy parecida a ella, o por lo menos en el nombre aliterado de Rita, dice de esta a poco de encontrarla que “she insisted we had gone to school together, and she placed her trembling little hand on my *ape paw* [énfasis agregado]” (V. Nabokov, 2012b, p. 258).⁸⁵ Humbert se describe a sí mismo como un hombre atractivamente “simian” (V. Nabokov, 2012b, p. 103), aunque no tan importante es cómo se describe sino sus actuaciones, siendo claramente ellas simiescas (Raguet-Bouvard, 1996, p. 37). Desea actuar solo de noche para buscar nínfulas y abusar de Lolita “in the stealth of night” (V. Nabokov, 2012b, p. 124), por supuesto, además, en secreto: “The only ace I held was [Charlotte’s] ignorance of my monstrous love for her Lo. She had been annoyed by Lo’s liking me; but my feelings she could not divine” (V. Nabokov, 2012b, p. 83). Aunque como buen caballero de día, también nos dice que aprovecha debidamente la luz para sus estudios en bibliotecas (V. Nabokov, 2012b, p. 32). A la vez paródico con el

⁸⁵ Hay una insistencia con el sonido *-ita* ya que, aparte de la consabida Lolita, también hace presencia Anita John, la dietista, en sus viajes árticos. Juanita Dark, así llamó Nabokov a una primera versión de Lolita, evidente alusión a Juana de Arco, y novela que fue salvada de la hoguera ya que Nabokov pensó finalmente que el espectro de Juanita Dark podría rondar por sus archivos el resto de su vida.

suspenseo detectivesco, nos comenta a modo de exposición de sus procedimientos que “[i]n the methodical manner on which I have always prided myself, I had been keeping Clare Quilty's face masked in my dark dungeon, where he was waiting for me to come with barber and priest: “Réveillez-vous, Laqueue, il est temps de mourir!” (V. Nabokov, 2012b, p. 290). Allí resuena, por supuesto, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*,⁸⁶ más aún cuando Humbert tiene la última y fuerte pelea con la nínfula al descubrir su infidelidad. Lolita, “the winged fugitive” (V. Nabokov, 2012b, p. 206), huye corriendo, y en la persecución Humbert se transforma literariamente en el monstruo de la conocida novela de Stevenson, casi tropezando con el perro de sus vecinas – “Mr. Hyde almost knocked it over” (V. Nabokov, 2012b, p. 206). Continúa, pues, su carrera, aludiendo a sus garras como “my talons still tingling” (V. Nabokov, 2012b, p. 206). Así que no queda duda pues de ese carácter paródico de *Lolita* y sobre todo cuando Grayson

⁸⁶ La huella del autor de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* estará presente también en otras alusiones: concretamente “R. L. Stevenson’s footprint on an extinct volcano” (V. Nabokov, 2012b, p. 158) es uno de los tantos lugares que Humbert refiere al pasar en su viaje. Encuentra, además, en uno de sus libros, ocho billetes de un dólar (¿qué Lolita ha guardado para escaparse?), todo un tesoro para la adolescente, tanto que Humbert cree muy adecuado la escogencia de *Treasure Island*. La recursiva Lolita también ocultará más dinero detrás de un cuadro, “Whistler’s Mother”, siendo la pintura en general y posteriormente no poco material hipotextual en la novela. Si Humbert vive en constante huida, Lolita querrá igualmente hacerlo, esa es la gran obsesión de su preocupado padrastro: “I believe the poor fierce-eyed child had figured out that with a mere fifty dollars in her purse she might somehow reach Broadway or Hollywood” (V. Nabokov, 2012b, p. 184).



[Arreglo en gris y negro n.º 1, más conocido como Retrato de la madre del artista de James McNeill Whistler]

afirma que

Nabokov weaves into *Lolita* an intricate web of literary allusion and parody. Themes, characters, and style are borrowed from American, English, and European writers, and give relief and literary perspective to the tale of Humbert Humbert and his love for the young Lolita. Yet his conscious deployment of literary artifice does not mean that Nabokov abandons the conventional narrative mode. The obscure puns and tantalizing allusions combine with passages of high comedy and high drama in which Nabokov displays a developed narrative skill and cultivated talent for memorable characterization. (1977, p. 57)

Finalmente, y como ya lo sabemos, Humbert quiere eliminar a su parte monstruosa y diabólica (Raguet-Bouvard, 1996, p. 62), a ese “Aubrey McFate (as I would like to dub that devil of mine)” (V. Nabokov, 2012b, p. 56).

d) Parodia del suspenso detectivesco y del género negro

Dice Nabokov (1990) en torno a sus lecturas de infancia, de las cuales rescata especialmente a Poe, que “[w]hen a boy, I was a voracious reader, as all boy writers seem to be”. En esa línea, rescata también a héroes literarios como Sherlock Holmes (p. 36),⁸⁷ diciendo del creador de este que “between 8 and 14 I used to enjoy tremendously the romantic productions –romantic in the large sense– of such people as

⁸⁷ La directora de Camp Q, por ejemplo, tiene por nombre Shirley *Holmes* que le servirá a la vez a Humbert como metáfora del sentirse observado, por uno o varios detectives que siguen sus pasos, creyendo identificar a uno de ellos como muy parecido a su tío Gustave *Trapp* (¿para tenderle una trampa, para atraparlo?).

Conan Doyle [...] and other authors who are essentially writers for very young people” (p. 49). No sorprende entonces que *Lolita*, *Invitation of a Beheading*, *The Eye*, *The Invitation of a Beheading* y *The Eye* posean referencias y alusiones todas ellas a la figura del detective clásico. Nabokov ha sido calificado además como autor de historias detectivescas metafísicas, un autor que parodia “such an already conventionalized structure as the detective story” (Merivale, 1967, p. 294) y a *Lolita*, en particular, como una típica “detective quest” (p. 298). Nabokov fue también un juicioso lector de la sección de crímenes de periódicos como el *Daily News* de Nueva York y de casos bizarros tomados del *New Day* (Appel Jr., 2012b, p. xliv). Ese contacto con la otra América, con la América de los crímenes lo pone al nivel de autores como Capote y Cain que se nutrieron de sucesos reales para su literatura.

Lolita se podría tomar como una parodia del suspenso detectivesco. Desafortunadamente, el famoso *Affaire Lolita* no permitió que tal vez desde el inicio, la novela tuviera otros rumbos interpretativos, otros hospedajes en la crítica literaria. Esa obsesión en verla como una novela pornográfica, su fama como novela erótica tal vez ha logrado que la novela sea vista con otros ojos, ajenos por lo menos a los del suspenso detectivesco. Jerold Abrams, por su parte y en torno a la lógica en *Lolita*, ofrece las características generales que describen a la novela detectivesca y que se podrían aplicar casi todas a la novela del autor ruso, así:

(1) an examination of the detective’s special powers of reason, *often involving a certain duality of mind, and sometimes a study of games*; (2) *a crime, almost always a murder*; [...] (4) interviews of

suspects by the detective and his partner (if he has one); (5) a *portrayal of the relations among clues, suspects, and the crime as a labyrinth*; (6) a *contemplative study of the case with a focus on the arrangement of clues, often through chemically induced meditation*; (7) *the solving of the case*; and (8) the capture of the criminal, sometimes through an elaborate trap [énfasis agregados]. (2007, p. 111)

Igualmente William Vesterman afirma que “the detective-story aspects of the book are among its admirable features” (2008, párr. 36) y finalmente Appel Jr. concluye que *Lolita* “is, among other things, a kind of mystery story demanding a considerable amount of armchair detection” (2012a, p. 366).

Humbert se vale de sucesos reales, a través de noticias que parafrasea, que se convertirán en sucesos miméticos de lo que Humbert mismo hará en el relato o querrá hacer.⁸⁸ Noticias además que tienen la función de ambientar la sociedad sórdida en la que Humbert y Lolita viven. Pero no es solamente a través de las noticias de los periódicos que se nos da cuenta de la sordidez del mundo en *Lolita*. Los anuncios de los “wary motels” (V. Nabokov, 2012b, p. 210), frecuentados por ladrones, forajidos y *outsiders*, son transcritos a modo de pastiche, avisos que ya dicen mucho de sus habituales:

We wish you feel at home while here. All equipment was carefully

⁸⁸ Una mujer es asesinada por su ex amante en presencia de su esposo, el asesino logra escapar porque en ese momento, por el necesario azar y por equivocación, explota un explosivo, logrando escapar así en la confusión. Frank Laslle es acusado de pedofilia por abusar de una niña de once años. Edward Grammar mata a golpes a su esposa, intentando simular un accidente de tránsito.

checked upon your arrival. Your license number is on record here. Use hot water sparingly. We reserve the right to eject without notice any objectionable person. Do not throw waste material of *any* kind in the toilet bowl. Thank you. Call again. The Management. P. S. We consider our guests the Finest People of the World. (V. Nabokov, 2012b, p. 210)

Otros avisos están allí para desalentar el robo de objetos, prohíben tirar basura a los retretes, cervezas, y, lo que más llama la atención, “stillborn babies” (V. Nabokov, 2012b, p. 145). Hoteles y carreteras parecieran estar poblados por personajes no muy ajustados a la ley, y sobre los que las columnas que Lolita lee en voz alta desean alertar:

[...] and then [Lolita] would turn to the column Let's Explore Your Mind.

[...] Would sex crimes be reduced if children obeyed a few don'ts? Don't play around public toilets. Don't take candy or rides from strangers. If picked up, mark down the license of the car.

[...]

If you don't have a pencil, but are old enough to read and write [...], scratch the number somehow on the roadside. (V. Nabokov, 2012b, pp. 165-166)

Las oficinas de correo parecen ser también lugar de aprendizaje para Lolita ya que en una de ellas observa con atención los afiches de *Se Busca* con las caras de los malechores locales, como si ellos fueran las proyecciones mismas de Humbert y de Quilty: un tal Bryan Bryanski alias Tony Brown es requerido por rapto, igual acusación que luego Humbert le lanzará a Quilty. Sullen Sullivan anda armado (Humbert lo estará páginas más adelante), y como si el profesor previera ya la suerte

fílmica del libro advierte que, “If you want to make a movie out of my book, have one of these faces gently melt into my own” (V. Nabokov, 2012b, p. 222). Completando el doble cuadro entre realidad representada y realidad futura, una niña de catorce años (la misma edad de Lolita), lleva “brown shoes” (V. Nabokov, 2012b, p. 222) y se encuentra desaparecida.

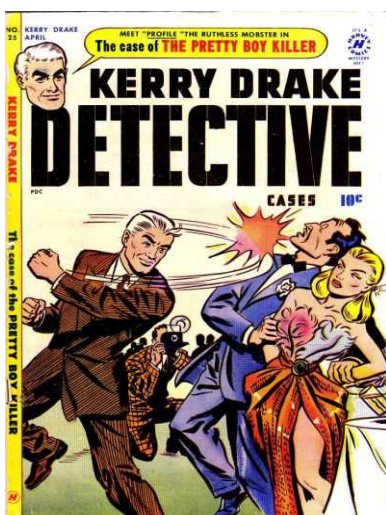
La reescritura detectivesca también está presente si tomamos como punto de referencia las historietas que Lolita lee. En cierta ocasión, Humbert *creee* ver en la puerta de un hotel a un hombre con máscara. Debemos decir cree porque él mismo reconoce haber estado bajo un estado alucinatorio creado por alguna droga echada en su alcohol, bien por Lolita o bien por el mismo Quilty. A ese desconocido enmascarado lo nombra de *Jutting Chin* (Mentón Sobresaliente), famoso detective, conocido mejor como Dick Tracy:



[Dick Tracy o “Jutting Chin”, según Humbert. Viñeta de 1946, tres años después Nabokov empezará la escritura de *Lolita*]

Lo de la máscara con la figura del detective Dick Tracy es toda una broma pesada por parte de Quilty, por supuesto, guasa muy al estilo del humor (cruel) del tío de Humbert: “I have thoroughly studied Trapp's type of humor, and this might have been a plausible sample” (V. Nabokov, 2012b, p. 217).

La obsesión de Humbert con las historietas –con detective incluido– no parará ahí. También nos hablará de otra, de una “repulsive strip with the big gagoon and his wife, a kiddoid gnomide” (V. Nabokov, 2012b, p. 254). Así que en *Kerry Drake* encontraremos una vez más a la mujer atrapada por el villano de turno, y que ha de ser salvada por el detective. Otro *mise en abyme* que refleja la situación de Humbert, quien ha pasado de ser la “araña cazadora” de Lolita, luego su celoso guardián, para por último intentar arrebatársela de las garras de Quilty.



Hay que decir además que si Humbert en el pasado ha buscado

prostitutas en anuncios de periódico, tendrá que recurrir de nuevo a este tipo de publicaciones, o por lo menos, a las revistas de Lolita para dar con el paradero de su escapada amante: “Another attempt at identification was less speedily resolved: through an advertisement in one of Lo's magazines I dared to get in touch with a private detective” (V. Nabokov, 2012b, p. 253).

Lolita es además un relato con múltiples pastiches que van desgranando pistas que conducen a desenmascarar al misterioso personaje que acecha a Humbert, oscuro personaje finalmente que terminará por quedarse con la nínfula.⁸⁹ Pistas que toman la forma de lúdico suspenso erudito a través de la parodia literaria y la mistificación. Gracias a ese segundo viaje que Lolita y Humbert emprenden por los Estados Unidos, viaje que por momentos no parece llevar a ninguna parte, ni parece agregar nada al relato, sin embargo es el que más pistas hipertextuales ofrece y así, uno de los fragmentos más interesantes y desafiantes del relato. Momento en el que la novela toma definitivamente un rumbo enigmático plagado de detalles que, de no estar atengo el lector, pueden conducir a la pérdida del sentido de la novela. En ese fragmento, *Lolita* juega con una serie de clichés, de lugares comunes asociados al suspenso detectivesco, convirtiéndola en una evidente parodia de ese clásico género.

Vinculada con el suspenso detectivesco hallaremos el género

⁸⁹ Cuando Humbert pierde a Lolita y busca al responsable de su rapto, ese misterioso personaje va dejando nombres falsos en hoteles y uno de esos nombre es “Arsène Lupin” (V. Nabokov, 2012b, p. 250), detective creado por el escritor Maurice Leblanc y autor familiar para Humbert: “in my youth I once read a French detective tale where the clues were actually in italics” (V. Nabokov, 2012b, p. 211).

confesional, otro de los pastiches presentes en *Lolita*. Porque la arquitectura del enigma requiere que haya un misterio que se revele hacia el final a modo de confesión (Gubern, 1982, p. 14). También podríamos decir que la novela detectivesca tiene un fuerte componente de confesión cuasi religiosa, los relatos del padre Brown son buena prueba de ello. Este, como representante del clero, da cuenta de ser un experto conocedor de los secretos del alma a través de dicha confesión. En *Lolita*, no es solamente la nínfula quien confiesa la identidad del misterioso hombre, ni su amor por él.⁹⁰ Humbert con el texto que escribe en prisión, también es un digno representante de ese tipo de relato que revela las complejidades del ser humano buscando una salvación a través de esta. Confesión que, como un recuento de lo vivido, es también una metáfora de la reescritura ya que cada vez que se cuenta un evento pasado, necesariamente se reescribe, terminando así con versiones que no serán exactamente iguales entre sí:

[L]as retrospecciones internas pueden tener otra función más. Cuando no rellenan una elipsis o paralipsis —o sea, una falta de información

⁹⁰ Todo un misterio, especie de *whodunit* también, en el sentido de averiguar quién ha “raptado” a la nínfula:

No se puede negar el paralelismo que existe entre la obra de purificación emprendida por el detective y el trabajo de ‘revelación’ emprendido por el Maestro. Y el momento solemne en que el enigma se explica en presencia de todos los personajes de la novela se parece enteramente al de un bautizo en la verdad. Por fin se ha dado la enseñanza que libera. Un paso más y podremos sostener que la novela policíaca posee un carácter esotérico o, si se prefiere, que es la forma laica y frívola de una religión que trata de eliminar al yo como elemento perturbador. (Narcejac, 1986, p. 213)

Para vergüenza del inteligente y muy erudito Humbert, este no podrá resolver el misterio por más que le hayan puesto señales. Así, Humbert se convierte en una parodia burlesca del clásico detective al no lograr un despliegue de sus poderes deductivos. Solo ha alcanzado acceder a la verdad gracias a la confesión de Lolita, motivada por la ayuda económica que desesperadamente necesita. Momento de revelación que no deja de tener, sin embargo, su lado emotivo y hasta patético, ya que Humbert llorará una vez más durante ese momento de revelación.

referida a una cuestión secundaria— sino que operan sobre información ya dada, parecen ser repeticiones. La reiteración de un acontecimiento descrito con anterioridad sirve normalmente para cambiar, añadir, hacer hincapié en el significado del acontecimiento. El mismo acontecimiento se nos transforma como más o menos agradable, inocente o importante de lo que lo habíamos creído en un principio. De tal forma que es tanto idéntico como diferente: los hechos son los mismos, pero su significado cambia. El pasado recibe una interpretación distinta. En Proust, estas retrospectivas internas forman parte de la interrupción de la linealidad, famosa y específicamente proustiana, al buscar, y recuperar, la parte esquivada. Pero también en una literatura mucho más simple se hace un uso frecuente de posibilidades de este tipo. Las novelas policíacas y toda clase de textos que se construyen en torno a misterios, farsas, rompecabezas, adoptan esta técnica como importante instrumento estructural. (Bal, 1987, p. 69)

Sabemos de un crimen porque el propio Humbert informa de sí mismo que “you can always count on a murderer for a fancy prose style” (V. Nabokov, 2012b, p. 9). Y a medida que se va sucediendo la narración, se nos van dando indicios de su reprochable acción, pero algunos de estos datos suelen ser falsos: ¿trata esta novela de un crimen pasional? ¿Quién será el personaje asesinado: la pueril Valeria, la pesada Charlotte,⁹¹ la inquisidora Holmes, el *guilty* Quilty o la infiel

⁹¹ Nos ha llevado a creer que la asesinada ha sido Charlotte ya que se ha presentado como obstáculo entre él y la niña. Las pícaras que prepara para dormirla parece que más bien la destinan al sueño eterno, o también ahogada en un lago por él mismo: “doomed dear” (V. Nabokov, 2012b, p. 81) así se refiere Humbert a ella sarcásticamente dando cuenta de su destino trágico. Todo esto agrega, aparte de la mentira practicada por casi todos los personajes, a una atmósfera de ambigüedad subyacente: las cosas nunca parecen ser lo que son.

Lolita?⁹² Humbert nos ofrece así un relato plagado de suspenso. Una vez recibe la carta en la que Lolita le pide ayuda económica, Humbert cree imaginarla viviendo en “10 Killer Street (I am not going very far for my pseudonyms)” (V. Nabokov, 2012b, p. 268), mofa metaficcional con esa digresión. Finalmente, ella y su esposo viven en una calle no menos intrigante, en *Hunter Road*, alusiva por supuesto de nuevo al famoso hotel, y en eso de dar caza al raptor de Lolita: “‘Husband at home?’ I croaked, fist in pocket” (V. Nabokov, 2012, p. 269) insiste para hacernos creer que será Mr. Schiller. Más adelante, continúa haciéndonos creer que ha asesinado a Lolita, como José Lizarrabengoa ha hecho con Carmen en el texto homónimo de Mérimée y que antes ha estado repetidamente parodiado.⁹³ Finalmente sabremos que el ajusticiado será Quilty, entendemos que ello ya se ha presentado mucho antes como índice embrionario en la forma de uno de los sueños de Humbert, y debidamente registrado en su diario:

⁹² El suspenso, sin embargo, ha estado también presente en los eventos en los cuales Humbert se cree a punto de ser retenido por la policía en su correría por los Estados Unidos por llevar consigo a Lolita, o el enigma de la vida secreta que ella posiblemente lleva con amantes desconocidos, también con la presencia del misterioso personaje que los sigue y que cambia de automóviles constantemente. Y la pregunta básica que Humbert no se hace (dada su evidente paranoia) es: ¿un detective contratado por quién y para qué? Así que hacia el final, el suspenso alcanza los límites del paroxismo (incluso verbal) porque se nos informa de la desaparición de Lolita a manos de un misterioso personaje y quedamos tan desconcertados como Humbert sobre el paradero de ambos.

⁹³ La misma tensión vivida en *Carmen* gracias al epígrafe de Paladas: “La mujer es hiel. Pero tiene dos buenos momentos: uno en el lecho, el otro en la muerte” (pos. 4), junto con la reputación de José Lizarrabengoa de asesino, agregan una buena dosis de suspenso en torno al posible asesinato. El hipotexto de *Carmen* sirve además para reforzar el carácter de *femme fatale* y de exotismo que Humbert le atribuye a Lolita, quien además, nació en México, concretamente en “Vera-Cruz”. Todo esto se agrega a otros elementos orientalistas de *Lolita* y al vincularla con la figura de Carmen que también ha venido a representar una cierta imagen exótica de la España decimonónica (Colmeiro, s.f., p. 59).

Sometimes I attempt to kill in my dreams. But do you know what happens? For instance I hold a gun. For instance I aim at a bland, quietly interested enemy. Oh, I press the trigger all right, but one bullet after another feebly drops on the floor from the sheepish muzzle. In those dreams, my only thought is to conceal the fiasco from my foe, who is slowly growing annoyed. (V. Nabokov, 2012b, p. 47)

En la real escena del asesinato, Humbert parodia “the gun and moll mysteries” (Lauter, 1996, p. 276) y al hombre rudo de las películas del cine negro de los años cincuenta, donde el revolver corto era el símbolo fálico del macho, su amigo cercano, el objeto que daba un aura de sobreactuada masculinidad. Quilty, por el contrario, lo tratará de objeto femenino: “that's a swell little gun you've got there. What d'you want for her?” (V. Nabokov, 2012b, p. 296). Esas convenciones imitadas del cine negro – “[p]op-inspired killing” (Appel Jr., 1974, p. 49)– pueden llegar a extremos guiñolescos (Raguet-Bouvard, 1996a), dado ese esquema de persecución y garrotazo final (disparo final) con el que se cierra la escena, una de las diversas manifestaciones de comicidad en *Lolita*, alcanzando niveles bufonescos (Hicks, 1996, p. 186). Mucho más por esas líneas que Humbert le hace recitar a Quilty: “Because you took advantage of a sinner” (V. Nabokov, 2012b, pp. 299-300), parodia del poema “Ash Wednesday” de T. S. Eliot, y que también le da una “little phony atmosphere” al evento (Rampton, 1984, p. 112). Muestra adicional de que Humbert –el poeta *manqué*– lo único que puede lograr es la pobre imitación demostrando a su vez el desdén de Nabokov por los modernos experimentos con el verso. Todo ese aspecto cómico y paródico del evento es interpretado

también en términos de lo grotesco por parte de la escritora Nina Berberova donde hallamos una inversión paródica del clásico arquetipo del *Doppelgänger* donde el “bueno” no destruye al “malo” sino que ambos son igual de malvados:⁹⁴

[*Lolita* es] también una novela sobre el doble, el doble-rival, el doble enemigo, al que no se mata en un combate leal, ni en un duelo honesto, sino después de una escena cómica, grotesca, en un estado semiinconsciente, casi bestial, y en presencia de otros animales igual de alledados; todo eso para librarse de sí mismo, para salir del infierno, para matarse a sí mismo en el doble. (2010, p. 41)

El suspenso latente durante la novela está dado además –aparte de la condición de asesino de Humbert– por su desequilibrio mental. Se recurre entonces al clásico lugar común de asociar genio y locura, de asociar ciertos tipos de violencia con determinadas enfermedades mentales (Frechilla, 2008, p. 16; Sangro, 2008, p. 298). De hecho, podríamos encontrar que en Humbert se da ese intermedio entre el típico loco romántico que va de finales del siglo XIX hasta 1940, para continuar luego con el psicópata que ingresa “con rostro humano, psicoanalizado y ‘explicado’” (Palacios, 2008, p. 290), haciendo su ingreso en la narrativa después de la segunda Guerra Mundial.

La locura de Humbert podría estar relacionada con aquella del loco criminal representada por Edgar Allan Poe (1985) en algunos de sus

⁹⁴ En definitiva, Humbert no es el bueno que se confiesa, y que tuvo que asesinar al malo ya que “[t]rying to find and kill Quilty means trying to make a sinister ‘second self’ responsible for what has happened, to isolate evil in a fundamentally narcissistic and unreal way” (Rampton, 1984, p. 119).

cuentos como “The Tell-Tale Heart”, “The Cask of Amontillado” o “The Black Cat”. Los personajes principales de esos cuentos demuestran que el loco puede ser a la vez un ser inteligente y metódico, siendo el mejor ejemplo sin duda, el descrito en “The Tell-Tale Heart”. Ese demente se dirige a un narratario indefinido (¿al lector, a un guardián, a un siquiatra?) con un “[i]f, still, you think me mad, you will think so no longer when I describe the wise precautions [...]” (1985, p. 356). Humbert, por su parte, hace gala también de su actuar metódico. Al buscar a Quilty para asesinarlo (con la misma paciencia que el loco del cuento de Poe despliega hacia el asesinato del viejo), dice: “I went about –*lucidly insane, crazily calm, an enchanted and very tight hunter*” [énfasis agregados] (V. Nabokov, 2012b, p. 294). Inclusión subrepticia, además, del hotel The Enchanted **Hunters** dando caza a Quilty al modo de un cuento de hadas. Humbert es igualmente concienzudo cuando se dedica a pensar en sus largas horas en prisión: “I have to tread carefully. I have to speak in a whisper” (V. Nabokov, 2012b, p. 134), como sintiéndose vigilado constantemente por los carceleros, como antes se había sentido con sus inoportunos vecinos o por diversos detectives. Dicha sensación es entendible ya que

desde el punto de vista del lector, el mundo que presenta la novela de misterio es un mundo paranoico, porque la paranoia es precisamente la combinación paradójica de una seguridad irreal inequívoca en uno mismo y una constante vigilancia en contra de las conspiraciones. (Palmer, 1983, p. 145)

La caza de Quilty, a la que nos referimos anteriormente, es la

culminación de los diversos índices que el texto ha manifestado subrepticamente. De ser el díscolo sobrino de Ivor Quilty, pasará a ser un depravado sexual hacia el final. Pero en el intermedio, se han hecho comentarios de él, y lo más importante, se ha presentado el pastiche de una publicación que habla de la gente del teatro, particularmente reveladora, porque ahí aparecen títulos de libros y de obras que él ha compuesto, sus hobbies que van desde los carros de carreras hasta los animales domésticos (V. Nabokov, 2012b, p. 31). Es clave el elemento de los carros, ya que él sigue a Humbert en diferentes automóviles. También su afición por los animales porque la nínfula es llamada constantemente en el relato, *pet*. En estas y otras alusiones están muchas de las claves de su misteriosa presencia, pero son claves que solo se entenderán con el requisito de la relectura. Alusiones que tienen como fin mantener un suspenso latente y constante en la novela, con una alta dosis de ambigüedad ya que, al modo de las historias de Poe, no sabemos a ciencia cierta si lo que el narrador nos describe es real o producto de su imaginación, sometida por esa incontrolable paranoia que para el lector puede llegar a ser desconcertante en cuanto a las deducciones de Humbert.

Por otra parte, esa caza y ajusticiamiento que ha realizado Humbert, son una manifestación de que *Lolita* se configura como una novela criminal donde no hay moralidad posible. O, en palabras de Palmer, tendría su propia moralidad independientemente del mundo ético en el cual se inscribe:

[Las novelas de misterio] tienen su propia moralidad, una moralidad que tiene poco en común con la ética que, según se reconoce

públicamente, rige las vidas de los hombres de nuestra sociedad: no tiene respeto a la autoridad, a la intimidad, al debido proceso de ley o la imparcialidad de la autoridad. Es una moralidad inequívocamente autoafirmativa, moderada únicamente por un sentido de decencia enteramente personal. Algunas veces hasta carece de esa restricción, y entonces es la moralidad de la selva. Las novelas de misterio fomentan la creencia en que el fin justifica los medios y rara vez se detienen a examinar cuáles son esos medios. Tienen escaso respeto a cualquiera de las instituciones morales de nuestra sociedad. (1983, p. 17)

Aparte de la justicia vengativa que realizan los sujetos entre sí, y no gracias a la racionalidad de la justicia, el panorama que se ofrece en *Lolita* además es de aquél donde la pedofilia y la perversión campean abiertamente, y nadie hace nada por detener ese estado de cosas: Humbert y Gaston coleccionan nínfulas y niños respectivamente; Charlie Holmes pervierte a las adolescentes que estaban a cargo de su madre; Quilty filma películas pornográficas con menores, etc. Tanto Humbert como Quilty son seres inmorales que abusan de Lolita en un mundo indiferente a su suerte. En ese sentido, ciertas historias de misterio Poe comparten ese clima de irracionalidad con *Lolita*. En ambas obras, se muestran sociedades a la merced del crimen, de la pedofilia y del incesto. Si los personajes quieren justicia, tendrá que ser buscada por ellos mismos. Y si hay un restablecimiento del orden, este no se da gracias a las acciones del Estado, sino por otras causas como la venganza personal. ¿Qué habría pasado si Lolita no le escribe a Humbert para pedirle dinero y este, una vez más, no la chantajea diciéndole que si no hay revelación no hay ayuda económica? Pues tal vez que Quilty habría seguido haciendo de las suyas lo que demuestra una vez más que es el dinero que Humbert le traslada a Lolita lo

determinante en gran parte del relato. En ese sentido, *Lolita* se acercaría a la novela negra ya que una de sus intenciones es reflejar un mundo sórdido, criminal y donde el caos y el desorden han estado establecidos desde siempre (Martín & Piquer, s.f., p. 30). Un desorden social que no pareciera importar a nadie y que si importa su castigo, este pareciera quedar en la indeterminación. ¿De qué se acusa claramente a Humbert? ¿De pedofilia, de asesinato? ¿Pesa realmente el primero? Puede suceder finalmente que veamos a Humbert como una especie de héroe ambivalente, ya que ha pagado por lo que ha hecho y ha asesinado al más pervertido de los dos. Porque puede suceder que Humbert, como héroe, se haya deshecho de un malvado menos, que la conspiración haya desaparecido pero que no necesariamente el mundo sea mejor por ello (Palmer, 1983, p. 90). Lo paradójico es que la “justicia” se logra gracias a motivos individualistas, vengativos y producto del azar.

La sensación de justicia también se logra cuando empezamos a saber del sufrimiento de Humbert, el precio que ha tenido que pagar por el mal que ha hecho (ser engañado por Lolita, ser burlado por Quilty)⁹⁵ y

⁹⁵ Hay que recordar además los fracasados intentos de Humbert por ser un detective erudito. Porque si Humbert ha desempeñado diferentes papeles –huésped de Charlotte y luego su esposo, padrastro de Lolita y luego su amante– hacia el final del relato se convertirá también en un remedo de detective erudito encargado de develar el engaño al que lo ha sometido Lolita, pero con resultados bastante desconcertantes. Pasa entonces de ser un amante que paga por las caricias de Lolita, a asumir en su relación con ella la de “detective en quête d’indices de son infidélité” (Raguët-Bouvard, 1996, p. 47). Esos celos que experimenta al ver a su nínfula rodeada de otros jóvenes de su edad se van transmutando en el pleno convencimiento de que tiene un amante. Hipótesis que se corroborará como cierta ya que el lector en algún momento puede llegar a estar confundido gracias a la celotipia y paranoia que Humbert manifiesta durante el relato, haciéndole magnificar el peligro que experimenta. Luego se entenderá que la persecución de Quilty tenía como fin buscar encuentros furtivos con Lolita, pero también el objetivo de jugar cruelmente con Humbert. Persecuciones que Humbert recordará claramente, pero que Quilty ya ha olvidado dada su condición decadente. Sin embargo, la observación, la vigilancia y el

luego enterarnos de que Quilty fue aún más malvado que Humbert, así que la principal condena pesa sobre aquél. El hecho, además, de que la focalización esté dada a través de Humbert ayuda también finalmente a que tengamos una suerte de simpatía por él. Humbert ha hecho todo para convencernos de la maldad de Quilty ya que “el escritor quiere convencernos de que el villano es repulsivo y de que debemos estar de parte del héroe” (cf. Palmer, 1983, p. 43). Su narración autodiegética nos obliga a entender sus razones criminales (Sánchez, 2008, p. 69), intentando ganar nuestra simpatía por medio de elogios. La certeza, además, de que Humbert es un ciudadano “normal” y que habita entre nosotros —y que nosotros podríamos ser como él ayuda también a nuestra identificación con él—, es igualmente situación harto típica de cierta novelística criminal, y que tiene por fin demostrar que el hombre medio y normal puede ser llevado al crimen. Es decir, que sin estar relacionado con el hampa, puede llegar a estar envuelto en situaciones desesperadas que lo pueden conducir a una transgresión de la ley. Este tipo de literatura criminal “expone el poder destructor de la sociedad y la aparente inocencia del ser humano, presentado como un ser inerte víctima de su entorno y sus pulsiones” (Sánchez, 2008, p. 58). Y esto se reforzaría si vemos a Lolita como una especie de *femme fatale*, lo que enfatizaría la naturaleza débil de Humbert y su carácter misógino (Sánchez, 2008, p. 68). Otros elementos que nos hacen ver con otros ojos a Humbert (o la identificación con el monstruo como sucede en ciertos *thrillers*) es la certeza del encarcelamiento y su muerte, así como la muerte justiciera de Quilty. No vemos a Humbert como si terminara

control llevan a que los personajes se vuelvan más precavidos, y que su engaño resulte más elaborado. Cuando Lolita y Humbert parten en su segundo viaje, el narrador que relata toda la situación desde una posición retrospectiva, señala que su nínfula ha trazado ese itinerario con “immense zest” (V. Nabokov, 2012b, p. 208).

por ser el héroe, pero casi. Un héroe ambivalente tal vez (ver Palmer, 1983, p. 91) ya que ha pagado con penas morales y con sufrimiento, todo eso lo hemos visto a través de sus ojos (ver Palmer, 1983, p. 78). Las muertes asimismo, tanto de Humbert como de Quilty, logran que haya un restablecimiento del orden, porque así habrá dos malvados menos en el mundo; restablecimiento del orden que también se logra gracias a la solución del misterio. Sabemos quién, por fin, es el misterioso personaje que aparece y desaparece en las peores pesadillas de ese focalizador interno. Aparte de todo lo anterior, la condición de no permitir la publicación del texto confesional de Humbert sino hasta que Lolita haya muerto, los sella a los dos en la muerte. Aunque quedan las preguntas: no permite la publicación ¿para protegerla? o ¿para evitar el escarmiento de saberse enamorado ante sus ojos, pero a la vez, rechazado una vez más? En todo caso, Humbert sabe que su destino será la cárcel una vez se haya vengado. Lugar que le servirá como aposento para retirarse, y finalmente lograr lo que hasta el momento no había podido, componer su gran obra.

Ya hemos dicho que Humbert manipula su versión de tal manera que caracteriza a Quilty como al villano (o por lo menos, más villano que él mismo). Ello es otro rasgo de la novela de misterio, con esa dualidad conocida entre héroes y malvados, los últimos, según Palmer (1983), buscando poder, venganza o lucro. En *Lolita*, no tenemos héroes, tan solo dos villanos que buscan el poder sobre *Lolita*, y la venganza final por parte del perdedor. Eso sí, ambos poseen ese carácter de posesión demoniaca que caracteriza a toda narración policiaca ya que “el criminal es siempre un ‘introvertido’, un individuo crispado sobre su propio yo, un ‘poseído’” (Narcejac, 1986, p. 213).

Como Humbert, que parece poseído por su obsesión, y no es gratuito que una de las películas que se encuentre mientras desanda los pasos recorridos con Lolita sea precisamente la película *Possessed*. Hacia el final Humbert termina por ser también un héroe ambiguo, antes de su muerte no ahorrará esfuerzos en pintar a Quilty como un drogadicto y perverso. En este sentido, y como Humbert es el que nos cuenta la historia, su objeto de deseo también está siempre amenazado, en peligro; primero por Charlotte y luego por el clásico villano. Es como si el relato no pudiera escapar a esa necesidad de insertar esta figura tan necesaria en el relato de misterio y porque

[...] el villano es una figura complementaria en la novela de misterio. Su papel es conspirar, y la conspiración constituye una necesidad estructural [...]. [Los villanos] casi no tienen que aparecer, y cuando lo hacen comúnmente están disfrazados como perfectos ciudadanos: el personaje de quien menos se sospecha. (Palmer, 1983, p. 45)

Cuando Humbert intenta conservar a Lolita, ello se parece al relato del cuento de hadas en donde el héroe casi siempre protege a su joven doncella del maléfico hombre que se la quiere arrebatar. Así las cosas, esto remitiría también al género de las novelas de caballería donde, según Palmer (1983), está el origen de la novela de misterio con el romance heroico. El villano debe además aparecer lo menos posible, ya que su función es la de hacer daño con un alto grado de eficacia y porque las acciones principales serán las del héroe, o bien las de quien se presente como opositor del villano porque “en la novela de misterio se describe al villano como un completo extraño, lo cual es necesario puesto que conspira contra el mundo que el héroe está defendiendo”

(Palmer, 1983, p. 47). En *Lolita* tenemos a dos villanos en la lucha por la misma mujer, y ese dato casa perfectamente con la novela de misterio ya que en su trasfondo, donde es ineludible la conspiración, esta se inserta muchas veces como el mal encarnado en la forma de robo, debido a que los personajes están luchando por objetos que son escasos y que no se ofertan ampliamente. En otras palabras, no todos los objetos pueden llegar a todos los sujetos y de esta manera se genera una ambición desmedida. Además, si tomamos a Lolita no como víctima sino como suerte de *femme fatale* (Maury, 2013, párr. 3), “nadie puede ser considerado bueno, pero tampoco se puede acusar a nadie de maldad” (Sánchez, 2008, p. 60). Ya que este tipo de mujer tendría solo la función negativa de develar la “sociedad corruptora en los relatos, pues en ella radican las mismas ansias de avaricia y ambición que dominan el materialismo y las permanentes ansias de poder del incipiente capitalismo de la primera mitad del siglo XX” (Sánchez, 2008, p. 60). De igual manera, *Lolita* se podría tomar como un típico triángulo amoroso en el cual la nínfula es el objeto que escasea, y los otros dos sujetos son los agentes que luchan por ese objeto deseado. *Lolita* funcionaría así como una especie de “carta robada” o como un “Halcón Maltés”, y la función de Humbert es la de recuperar ese objeto perdido. Por otro lado, como no hay una institución que regule los impulsos individuales que buscan quedarse con el botín, Humbert y Quilty luchan constante y violentamente por ese objeto. En ese sentido, este tipo de esquema triangular “aparece dominado por la ambigüedad, sobre todo en lo que a los personajes masculinos se refiere, pues ninguno de ellos puede ser considerado ni víctima ni culpable en sentido estricto” (Sánchez, 2008, p. 60).

Lolita es además una novela detectivesca sin detectives,⁹⁶ y si los hay, es porque actúan bajo intereses meramente egoístas y lúdicos, ya que solo se quieren salvar a sí mismos, solo quieren conservar su botín y solo quieren demostrar vanidosamente su erudición. En un primer momento, Humbert sospecha que Lolita tiene un amante, y una vez confirmada esta sospecha, viene el momento de la búsqueda de los escapados amantes como si de la búsqueda del santo Grial se tratara, indagación que es parte constitutiva de la novela policíaca (Narcejac, 1986, p. 212). La cuestión es que por más erudito e inteligente que Humbert sea, no logra dar con su misterioso enemigo, ni logra develar el engaño de Lolita porque

Humbert is great at [overcoded abduction] –he can spot a nymph a mile away, even long past youth– but he constantly fails to make even the simplest undercoded abductions (such as, ‘Lolita is in league with the man following me,’ or ‘This too-well-informed man is surveilling me’). (Abrams, 2007, p. 117)

Así que la desgracia para Humbert es que, a pesar de ser un erudito, se muestra incapaz de interpretar el medio que lo rodea. A pesar de ser

⁹⁶ La novela detectivesca posmoderna subvierte claramente el género: a veces ni siquiera hay detectives, el criminal puede no siempre terminar tras las rejas. Lo importante será su gusto por el misterio, por lo escabroso que conlleva siempre toda sociedad; presentada entre otras como malvada, a través de sus desviados personajes. En ese sentido, hay un intento de exploración para entender la naturaleza del malo, y el criminal es mostrado como alguien que está por encima de las normas, aunque igualmente tenga que ser castigado por ello. En la novela policíaca postmoderna además, y finalmente, el lector puede quedar con una sensación de ambigüedad, aunque paradójicamente en un marco de absoluta precisión:

everything must look as real and matter-of-fact as possible. Exact time is always mentioned, precised, locations offered, sometimes complete with maps and other sketches. The actions of the characters are described in the most minute detail, as are their clothes and physical appearance. At the same time, everything is shrouded in ambiguity and mystery [...]. People are not what they seem. Unreality constantly takes over from reality. (Mandel cit. en Santana, 2005, p. 127)

un experto en nínfulas, falla a la hora de predecir el comportamiento de su alter ego, Quilty, quien en su actuar creativo logra ir mucho más allá de Humbert. Y Quilty es más hábil porque, como buen dramaturgo y creador de historias, como personaje netamente *creative*, ve cosas que el hombre de acción, como Humbert el personaje *resolvent*, no (Abrams, 2007). Humbert falla en pensar cómo piensa el criminal ya que una de las características de este tipo de ficción es que tanto el victimario como el perseguido deben deliberar de manera parecida (González, 2008, p. 46). En últimas, la incapacidad de Humbert para interpretar el texto más importante de su vida, aquel que lo implica, termina por llevarlo a ese estado de desgracia:

[Existe] la posibilidad de que el propio actor pueda interpretar el texto espejo como señal. De este modo puede descubrir el transcurso de la fábula en la que está implicado. Así podrá influir en el desenlace. Puede tomar el destino en sus manos. (Bal, 1990, p. 152)

Pero si detective en inglés es private *eye*, habría que decir que algunos de los personajes de *Lolita* se comportan como detectives de la intimidad ya que poseen una especial habilidad para vigilarse mutuamente. Es claro que Quilty “pursues H.H. throughout the novel” (Appel Jr., 2012a, p. 323), y que observa cómo se interna sospechosamente con Lolita en sórdidos hoteles de la vasta geografía estadounidense; Charlotte lee el diario de Humbert, y este a su vez vigila a Lolita llegando a leer una carta enviada por Mona, carta que a la vez fue leída por el padre de esta. Es todo un juego de observadores y observados. Y esa observación tiene en algún momento sus consecuencias que le dan ciertos quiebres a la historia: es la lectura que

hace Charlotte del diario de Humbert la que le indica la farsa del matrimonio en el que se encuentra; y cual tragedia griega, ese conocimiento del secreto es lo que la lleva a la muerte.

Por supuesto, esa observación que hacen todos los personajes entre sí se debe a que claramente hay misterios que los personajes buscan develar. Y Nabokov dio algunas pistas en torno a lo que compone una novela de misterio, precisadamente, y que se puede aplicar a *Lolita* en lo que tiene que ver con su suspenso: “With a very few exceptions, mystery fiction is a kind of *collage combining* [énfasis agregado] more or less original riddles with conventional and mediocre artwork” (Nabokov, 1990, p. 111). Una de las características de la novela de misterio es que precisamente se trata de seguir las huellas que deja todo criminal porque “la persona que se vigila –digámoslo ya, el culpable– dejará indicios, huellas... Sus crímenes, es decir, sus pensamientos constituidos en acciones, llevarán una ‘firma’ que expresará su carácter” (Narcejac, 1986, p. 25). Y el suspenso en *Lolita* radica no en intentar descubrir a un asesino (que sabemos desde un principio quién es) sino en el quién será asesinado y en la identidad del posible detective y/o amante de Lolita que los persigue. En otras palabras, se ajusta perfectamente a esa definición de suspenso dada por Gubern como “información escamoteada al lector y dosificada sabiamente en la progresión del relato” (1982, pp. 13-14). Pero son tantas las pistas que el narrador deja esparcidas en el relato, y a la vez tan difícil comprenderlas en una primera lectura, que *Lolita* se convierte así, no en una novela de suspenso para lectores, sino en una para relectores:

As in the best of the genre, clues are not concealed in any artistically meretricious way, but remain invisible only through the inattention first-time readers share with Humbert as he lives through his life, constantly distracted by the apparently more exciting facts of his ongoing present. (Vesterman, 2008, s. p.)

Lolita se presenta entonces como un juego de repeticiones y de burlas presentando un mundo doble: Humbert es continuamente engañado por sus mujeres, y por Quilty, pero nosotros también somos el objeto de sus juegos y engaños como cuando se burla, incluso del lector, al insinuarle que lo ha llevado a creer que asesinará a Lolita: “Then I pulled out my automatic –I mean, this is the kind of fool thing a reader might suppose I did. It never even occurred to me to do it” (V. Nabokov, 2012b, p. 280). Juegos de un narrador totalmente no confiable, pero que en su vida diaria aparenta ser un juicioso ciudadano, y que a la hora de jugar con las palabras, puede llegar hasta los límites del paroxismo verbal porque todo parte de una realidad vista a través de la metáfora del juego ajedrecístico:

I suppose I am especially susceptible to the magic of games. In my chess sessions with Gaston I saw the board as a square pool of limpid water with rare shells and stratagems rosily visible upon the smooth tessellated bottom, which to my confused adversary was all ooze and squid-cloud. (V. Nabokov, 2012b, p. 232)

Ese carácter juguetón nos hace conscientes de que el narrador va demasiado lejos, tan lejos que es como si el relato fuera exageradamente consciente de sí mismo hasta llegar a niveles de parodia burlesca: “*Lolita*, as a parody, plays with the standard character

assignments: detectives and criminals combine and change places, and we are never clear on who is guilty” (Abrams, 1997, p. 122). Aparte del carácter juguetón de Humbert –“I have only words to play with!” (V. Nabokov, 2012b, p. 32) dice–, y de sus amplias lecturas, es un erudito arrogante que desprecia a todo aquel que no esté a su nivel, siendo Charlotte y su círculo de amigos, generalmente el objeto de su desprecio.⁹⁷ Además, porque si al leer se debe estar pendiente de pistas como un cazador, *Lolita* es una de esas novelas que exige del intérprete la más atenta lectura. El narrador actúa como el mago que mantiene en vilo al lector, manipulando y controlando todas estas pistas, solo él queriendo administrar esas claves de todo el entramado hasta el final: “H.H. withholds Quilty’s identity until almost the end of *Lolita*, and adducing it by virtue of the trail of clues is one of the novel’s special pleasures” (Appel Jr., 2012a, p. 348). Y aquí bien se puede aplicar intratextualmente lo que afirma otro de los narradores de Nabokov en *Laughter in the dark*: “This is the whole of the story and we might have left it at that had there not been profit and pleasure in the telling” (p. 7). Por supuesto, Humbert sabe todo desde el inicio, pero su placer radica igualmente en mantenernos en vilo hasta el final con la excusa de contarnos la historia. Es así entonces como *Lolita* se convierte realmente en una orgía de pistas que deben ser desentrañadas, en un principio por Humbert y luego por el lector, ya que “[t]he reader of *Lolita* is invited to wend his way through a labyrinth of clues in order to solve the mystery of Quilty’s identity, which in part makes *Lolita* a

⁹⁷ “I think that *Lolita*, besides being a very personally relevant book for Nabokov, is also one which is excoriating about American culture. Nabokov disagrees with this view, but that should not dissuade us from looking at the way he saw our suburban version of perfection” (Jones, 1995, p. 4).

‘tale of ratiocination,’ to use Poe’s phrase” (Appel Jr., 2012a, p. 332). Así es como la palabra *cue* está presente explícitamente pero también aludida en la forma de *clue*. Camp Q (*cue*) es el lugar al cual Charlotte envía a Lolita, *Cue* es el apodo con el que se conoce a Quilty (y quien a los ojos de ese hábil narrador es claramente culpable de su desgracia: *Clare Quilty is clear(ly) guilty* pareciera uno leer). Las placas de los carros registrados por Quilty mientras escapa con Lolita está precedido de las letras CU. *Clues* que ningún detective podría develar porque este juego macabro está diseñado especialmente para la personalidad y la mente de Humbert: “No detective could discover the clues Trapp had tuned to my mind and manner” (V. Nabokov, 2012b, p. 248). Ambos se conocen tan bien, como dos buenos hermanos, lo que es reafirmado por la mujer a quien Humbert paga para que le aclare quién es un tal Gratiano Forbeson, nombre detrás del cual se esconde Quilty: “He’s your brother” (V. Nabokov, 2012b, p. 249), dice. Pistas falsas que son tan importantes como las reales ya que “a skillful detective story writer knows red herrings are as important as real clues” (Stuart, 1978, p. 109). Pistas que desafían la erudición de Humbert, ya que Quilty es un competidor bastante avezado y habilidoso. Humbert, quien difícilmente en su arrogancia y vanidad es capaz de reconocer los rasgos positivos de quien le rodea, logra sin embargo dar un perfil de Quilty bastante halagüeño:

The clues he left did not establish his identity but they reflected his personality, or at least a certain homogenous and striking personality; his genre, his type of humor—at its best at least—the tone of his brain, had affinities with my own. He mimed and mocked me. His allusions were definitely highbrow. He was well-read. He knew French. He was

versed in logodaedaly and logomancy. He was an amateur of sex lore. He had a feminine handwriting. He would change his name but he could not disguise, no matter how he slanted them, his very peculiar t's, w's and l's. Quelquepart Island was one of his favorite residences. He did not use a fountain pen which fact, as any psychoanalyst will tell you, meant that the patient was a repressed undinist. One mercifully hopes there are water nymphs in the Styx. (V. Nabokov, 2012, p. 249).

Humbert se considera a sí mismo como una persona de gran intelecto y de hecho se caracteriza por ser un personaje romántico, al estilo de Sherlock Holmes con quien comparte ciertas características: genialidad, excentricidad, consumo de sustancias (alcohol) y melancolía, pero a pesar de ello fracasa evidentemente. El lector jugará aquí entonces un papel fundamental y esto hace parte de una de las características más importantes de la novela detectivesca. El lector estará continuamente desafiado en cuanto sus habilidades y conocimientos:

[S]i el lector relejera el libro, una vez develado el misterio, vería que, en cierto modo, la solución saltaba a los ojos desde el principio, que todos los indicios permitían concluir la identidad del culpable y que, si hubiera sido tan sutil como el propio detective, habría podido penetrar en el misterio sin leer hasta el último capítulo. (Narcejac, 1986, p. 100)

Cuando Humbert descubre que el desconocido amante de Lolita le ha dejado huellas para burlarse de él, observamos una suerte de transgresión del género porque si el criminal generalmente esconde las huellas, Quilty las deja adrede. Es como si todo el tiempo el único vigilado realmente hubiera sido Humbert. Cuando intenta vigilar e

investigar a los otros, fracasa. La novela así entra en un juego de espejos ya que el Humbert que fracasa como detective escribe el relato de su desgraciada aventura para, ahí sí, jugar al autor del suspenso detectivesco e intentar burlarse del lector y lanzar un autodesprecio más, ya que como él no fue capaz de dar con el autor de sus desgracias sugiere sarcásticamente que el lector sí lo pudo haber hecho. El sarcasmo radica además en que “para conservar la ventaja, el novelista se ve obligado [...] a *extraviar* al lector” (Narcejac, 1986, p. 107). Pero es que además sería casi imposible que cualquier lector diera con la identidad de Quilty ya que las cosas se le presentan como si fuera obvio el descubrimiento de Quilty pero no hay tal obviedad porque en cuanto al lector, este

[t]ampoco es un verdadero policía, puesto que trabaja sobre unos hechos que se le presentan en un orden decidido por el autor y sobre testimonios cuya importancia el autor ha determinado de antemano. Escritores y lectores han hecho como si la novela policíaca no fuera una novela sino una verdadera investigación. (Narcejac, 1982, p. 56)

e) “Jean-Jacques Humbert” o la parodia del relato confesional

Desde el inicio del relato, queda claro que *Lolita* es un pastiche de la novela confesional: la reconstrucción del yo, el ejercicio memorístico van a estar del todo presentes, con Humbert buscando el perdón.⁹⁸ John Ray Jr. no duda en calificar su texto editado como conteniendo

⁹⁸ Igualmente, si tomamos a Poe como gran inspiración de Humbert, pues precisamente fueron *Les Mémoires de Vidocq* las que inspiraron al escritor norteamericano para crear su ya famoso género detectivesco, donde se narran las peripecias de un ladrón convertido posteriormente en policía (Díaz, 1973, p. 18).

“strange pages” y como una “remarkable memoir” (V. Nabokov, 2012b, p. 3).⁹⁹ Uno de los títulos propuestos por Humbert, “Confession of a White Widowed Male”, sería un título que podría solicitar “de forma engañosa procedimientos de descodificación propios de narrativas no ficcionales [y] apuntar a prácticas discursivas de tipo referencial. Los títulos que apuntan a una supuesta referencialidad (memorias, relatos de viajes, discurso de prensa), abren también el camino para una lectura de lo ficcional en estrecha conexión con lo real” (Reis & Lopes, 1996, p. 242). Así, la confesión presenta la paradoja de ser un relato de tipo “objetivo” pero dado a través de una subjetividad (Raguet-Bouvard, 1996, p. 31). Humbert se presenta ante nosotros con un relato que pretende mostrarse como sincero y con un cierto halo de arrepentimiento, aunque tal vez muy a su pesar. Humbert no tiene nada que perder ya que la condición para que nosotros accedamos a su narración confesional es que tanto él como Lolita, pero sobre todo la nínfula, estén muertos. Y si el carácter confesional del relato es en sí algo bueno y loable, ello necesariamente implicará también su contrario, la confesión de hechos reprobables o pecaminosos:

Le paradoxe de la réalisation de *Lolita* tient en partie au genre qui a été choisi pour l'exprimer, à savoir, la confession. Une confession consiste à se livrer soi-même et pose le problème de la présence des autres; elle est de nature autobiographique et repose sur le postulat d'une identité entre auteur et sujet de l'enoncé. (Raguet-Bouvard, 1996, p. 31)

⁹⁹ Aunque son, aclara él mismo, “a few tenacious details” (V. Nabokov, 2012b, p. 3) que los esfuerzos encubridores de Humbert no pudieron impedir. Pero la verdad pareciera siempre querer aflorar en el mentiroso y bromista Humbert, por ejemplo, con los lapsus que pide no se corrijan.

Pero también la confesión tendría que ver con admitir un mundo de falsedad y de engaño al que ha sometido el narrador a los que lo rodeaban. Es la revelación de un arrepentido que ha pagado su condena, sino completamente judicial, por lo menos sí moral. En torno al carácter arrepentido, y finalmente de víctima de Humbert, Appel Jr. sostiene que

Thus Nabokov uses the grotesque to express the anguish behind Humbert's rhetoric, the pain at the center of his playfulness, the price he must pay for having loved the way he was fated to love; one should not forget that Humbert dies of a coronary shortly after finishing his 'book'. Because he knows that he has treated Lolita like a thing, Humbert's world seems to have been reduced to monstrous 'thinghood', and his grotesque projections are by way of his 'confession'. (1967, p. 228)

Lolita le ha hecho pagar, bien con su comportamiento déspota o con la infidelidad. Y si Humbert ha cometido el crimen de abusar de Lolita, pues nada mejor que el género confesional para resarcirse, pero a modo muy paródico: "Il est clair que les paroles et le style de Humbert le rendent d'emblée plutôt ridicule et qu'ils placent ses confessions sur le registre comique. Faute d'emouvoir, il risque de faire rire" (Raguet-Bouvard, 1996, p. 23). En todo caso, el pastiche confesional de Humbert posee en el fondo la isotopía en torno a la memoria, el crimen y la confesión, con una actitud romántica vinculada con el recordar un yo que mucho ha sufrido. Por ello el melodrama y la novela históricas son típicas de este periodo. Humbert

hace una confesión de su historia y reconstruye su decadente¹⁰⁰ *yo* a través de la confesión judicial, con géneros exclusivamente íntimos como el diario personal o las cartas.

En su confesión, Humbert conserva hipertextualmente la estructura del género, principalmente con el año y el lugar de nacimiento, justo en las páginas iniciales: “I was born in 1910, in Paris” (V. Nabokov, 2012b, p. 9). Parodicamente, hace alusión al filósofo suizo cuando dice se llama a sí mismo como “I, Jean-Jacques Humbert”. Incluso, el filósofo en cuestión, escribe también en sus memorias “nacé en Ginebra en 1712” (p. 1). En ambos casos, luego sigue la indicación sobre los padres como si se tratara de una terapia psicoanalítica donde hubiera que ir siempre a unas raíces para hacer esa famosa arqueología mental por la que siempre propugnó el famoso “Viennese medicine man” (V. Nabokov, 2012b, p. 274). Y continúa Humbert:

My father was a gentle, easy-going person, a salad of racial genes: a Swiss citizen, of mixed French and Austrian descent, with a dash of the Danube in his veins. [...] At thirty he married an English girl,

¹⁰⁰ Humbert y Swinburne —este último autor parodiado en *Lolita* gracias a su poema “Dolores”— no parecen estar muy alejados en eso de extasiarse en su decadencia y en su apasionada inclinación por la mujer. Por lo menos, esto es lo que dice Wolfe, crítico y prologuista de uno de los libros de Swinburne, algo igualmente aplicable al transgresor héroe de *Lolita*:

There was, therefore, good reason why the Victorian world should fiercely repel and resist Swinburne. The Victorians preached authority and, perhaps, practised obedience, but they cannot be supposed to have enjoyed it. They took their pleasures sadly, because they were not their pleasures; unlike the sinners in *Hudibras*, they damned the sins they had a mind to because they dared none other. *When Swinburne released their inhibitions they fell upon him, in part at least, because he had the insolence to confess to all that world of passion that, being men, they privately desired, and being Victorians they publicly repudiated* [énfasis agregado]. It must be admitted that Swinburne seemed to have explored that world to the edge and beyond. He was young enough to be dazzled by the fantastic names of old tawdry sins, and to invest them with new innocent brightness. (1928, pp. xviii-xix)

daughter of Jerome Dunn, the alpinist, and granddaughter of two Dorset parsons, experts in obscure subjects –paleopedology and Aeolian harps, respectively. (V. Nabokov, 2012b, p. 9)

Inicio casi calcado de *Las confesiones* de Rousseau cuando a su vez dice:

[...] fueron mis padres los ciudadanos Isaac Rousseau y Susana Bernard. Mi padre no tenía más medio de subsistencia que su oficio de relojero, en el que era muy hábil, pues le correspondió muy poco, o casi nada, de una herencia pequeña a repartir entre quince hermanos. Mi madre, hija del reverendo Bernard, tenía más fortuna. Era bella y discreta. No sin trabajo pudo mi padre casarse con ella. (p. 2)

Ya que entramos de lleno al género confesional, hemos de anotar que Coetzee (2006), al analizar el género confesional, se refiere precisamente a dos novelas altamente emparentadas con *Lolita*, como son *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata y su versión paródica, *Memoria de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez. En ambas novelas, para resumir, un hombre de edad avanzada intenta drogar a unas púberes niñas para acceder sexualmente a ellas, tal cual es el plan de Humbert con Lolita. En este ensayo, pues, Coetzee dice lo siguiente en torno a la novela del escritor colombiano:

The record he bequeaths us, covering the stormy ninety-first year of his life, belongs to a specific subspecies of memoir: *the confession*. As typified in the *Confessions of Saint Augustine*, the confession tells the story of a squandered life culminating in an inner crisis and a conversion experience, followed by spiritual rebirth into a new and richer existence. In the Christian tradition the confession has a

strongly didactic purpose. Behold my example, it says: behold how through the mysterious agency of the Holy Spirit even so worthless a being as I can be *saved* [énfasis agregados]. (2006)

Lo anterior se podría aplicar, a pie juntillas, al relato que hace Humbert de sí mismo. Porque si bien se muestra cínico, y al inicio no se cansa de ello, su interés es escribir una obra que lo justifique, que lo salve, y ya sabemos que lo logrará: no ha obtenido el amor de Lolita, pero ha escrito un texto con la intención de eternizarse junto a ella: “I am thinking of aurochs and angels, the secret of durable pigments, prophetic sonnets, the refuge of art. And this is the only immortality you and I may share, my Lolita” (V. Nabokov, 2012b, p. 309); son exactamente las últimas palabras de su relato. Porque la confesión de Humbert no tiene el objetivo de buscar su liberación de la cárcel, ni el perdón del jurado, ni la cura mental, ni siquiera la salvación de su alma en el sentido religioso –aunque utiliza una clara forma religiosa para hacerlo– sino salvar su alma: “I thought I would use these notes in toto at my trial, to save not my head, of course, but my soul” (V. Nabokov, 2012b, p. 308). Finalmente, Humbert confiesa estar enamorado, aunque parece estar más enamorado de sí mismo, dada su obsesión por escribir su gran obra. Este cuestionamiento lo comparte Geoffrey Green cuando pregunta: “What is the nature of Humbert Humbert’s love? Does he come to love Dolly Schiller or is this love of Lolita a narcissistic love for what he himself designed?” (1988, p. 92). Habíamos dicho líneas atrás que la confesión tiene, sin duda, un componente religioso, además de un componente crístico, en nuestro caso. La confesión religiosa tiene que ver con dar cuenta de una falta, de un pecado, con bucear en un pasado, algo en común entre *Lolita*,

En busca del tiempo perdido y *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, ya que las dos últimas se acercan a una forma religiosa de la búsqueda de la verdad por medio precisamente de esa confesión (Genette, 1989a, p. 307). Y llama la atención, también, la metáfora bíblica que utiliza Nabokov (1990) para referirse a su propia novela: “the first little throb of *Lolita* went through me (...) at a time when I was laid up with a fierce attack of intercoastal neuralgia which is a very painful complaint –rather like *the fabulous stitch in Adam's side* [énfasis agregado]” (p. 13). Por otra parte, Humbert nos invita, en una actitud netamente victimista, a que observemos su “tangle of thorns” (V. Nabokov, 2012b, p. 9). Cuando recibe la nefasta noticia de que Charlotte ya tiene organizado el futuro de Lolita en un internado, Humbert recurre de nuevo a sus tendencias crísticas diciendo: “look, Lord, at these chains!” (V. Nabokov, 2012b, p. 83). La vena religiosa de Humbert tiene que ver también con esa recurrencia a la tentación y a su intento de alejarla. Uno de las tantas cosas que le regala a Lolita, bíblicamente es descrita como “a slow snake of a brilliant belt” (V. Nabokov, 2012b, p. 120). Y en el capítulo 12 (I parte), Humbert se siente el objeto de los malabares del demonio. Siente que este juega con él a través de la tentación que le pone en la forma de Lolita, presente allí para su perdición. La nífula funciona por supuesto como la metáfora y reescritura de las mujeres literarias que arrastran a la perdición al recto varón. Mujeres de perdición escenificadas en Eva, Salomé, la Albine de Zola o Lola del filme *El ángel azul*. Y la “Confession of a White Widowed Male” podría ser un guiño hipertextual que alude, no solo a “las novelas eróticas baratas, sino que también hace referencia a la colección en prosa titulada *Confesiones de un viudo* y a la tradición laica confesional” (Navarro, 2014, pp. 61-62).

4.7 Hipertextualidad en torno al actante femenino

a) Hipertexto clásico y mitológico

Humbert no desaprovecha oportunidad de utilizar cualquier autor famoso, por incorporar el tema femenino en su texto. Buenos son los clásicos para ello, dando una visión transvestida, reactualizada de su Lolita a través de estos. Dice Humbert mismo: “And what is most singular is that she, this Lolita, my Lolita, has individualized the *writer’s ancient lust* [énfasis agregado], so that above and over everything there is –Lolita” (V. Nabokov, 2012b, p. 45). Este guiño al pasado donde Humbert se sitúa en toda una línea de poetas y escritores que le han declamado y escrito a la mujer es explicado por Appel Jr. así:

H.H. sees himself in a line descending from the great Roman love poets, and he frequently imitates their locutions. The intonational stresses of “this Lolita, my Lolita” are borrowed from a donnish English translation of a Latin poem [...] H.H.’s “ancient” models include Propertius (c. 50– 16 B.C.) on Cynthia, Tibullus (c. 55– 19 B.C.) on Delia, and Horace (65– 8 B.C.) on any of the sixteen women to whom he wrote poems” (2012a, p. 358).

Humbert quiere pertenecer al grupo de poetas clásicos que han observado y descrito a la mujer. Quiere completar esa lista compuesta por Propertio y su Cintia, Tibulo y su Delia, además de Dante, Petrarca, Horacio y “any of the sixteen women to whom he wrote

poems” (Appel Jr., 2012a, p. 35). Con los hipotextos de los anteriores autores, también quiere recuperar a su Lolita a través de la escritura de la novela, eternizándola y reactualizando una suerte de amor cortés donde el amado canta por la doncella, no alcanzada plenamente en el plano físico, mas sí en el textual:

Las múltiples referencias de Humbert a sonetos están inevitablemente vinculadas a la tradición del amor cortés, ya que en su historia, el soneto está asociado a los trovadores y al ideal cortés del fin amour. Humbert intenta con frecuencia justificar su pasión citando el paralelismo del amor de Dante por su Beatriz de nueve años, y el de Petrarca por Laura, a pesar de que en ambos casos la diferencia de edad de los amantes no es tanta como la de Humbert con Lolita. (Navarro, 2014, p. 97)

Más concretamente, Dyer (2013) explora la parodia que hace Humbert del poeta latino Catulo en sus líneas “Lesbia nostra, Lesbia illa,/Illa Lesbia, quam Catullus unam/Plus quam se atque suos amavit omnes, [...]” (2004, p. 220) que, en su versión inglesa se traduce como “*our Lesbia, that Lesbia*/that Lesbia, whom alone *Catullus*/loved more than himself” (Skinner, 2011, s.p.), y que Humbert imita con evidente desazón a modo de clara prolepsis en “*that Lolita, my Lolita*, poor *Catullus* would lose forever” (V. Nabokov, 2012b, p. 66), o “*my Lolita, this Lolita* will leave her *Catullus*” [énfasis agregados] (V. Nabokov, 2012b, p. 151).¹⁰¹ Así, dicha parodia –tan insistente en la novela– junto el pronombre posesivo son importantes dan forma a uno de los principales actantes del relato –Lolita–, y a Humbert como

¹⁰¹ Otra prolepsis, mucho más anterior, es “*that Lolita, my Lolita*, poor *Catullus* [énfasis agregado] would lose forever” (p. 65).

su principal relator. Humbert une también el anterior hipotexto clásico de Catulo, junto con el decimonónico poema “My sweetest Lesbia” de Thomas Campion, según Appel Jr. (2012a, p. 367),¹⁰² y exclama: “I insist the world know how much I loved my Lolita, *this* Lolita” (p. 278). Lo clásico continúa en *Lolita*, junto con diversos hipotextos mitológicos, en el recorrido que hacen Humbert y su nínfula a través de los Estados Unidos.¹⁰³ En el hotel The Enchanted Huntres, Humbert organiza el cuarto, una vez por fin, ha accedido carnalmente a Lolita y presta especial atención a la cama para no dar la impresión, según sus palabras, de la “saturnalia” que realmente sucedió ahí (V. Nabokov, 2012b, p. 138). Tiempo después, Quilty la “raptará”, y en la semana que lo hace, Humbert en un perfecto pastiche dirá: “and Aurora had hardly ‘warmed her hands,’ as the pickers of lavender say in the country of my birth” (V. Nabokov, 2012b, p. 241), imitando el habla popular de sus compatriotas a la vez que no puede dejar de lado sus conocimientos de la mitología. Finalmente, el rapto de Lolita terminará en el Rancho Duk Duk, nombre mistificado, pero que viene a la perfección con las acciones allí realizadas ya que *duk* significa *follar* en el argot de las lenguas orientales. En dicho Rancho, nos dice Humbert, gracias al relato que le hará Lolita, se solía representar una ceremonia derivada de la mitología: “When Cue and she came, the others had them actually go through a coronation ceremony and then

¹⁰² Una vez más se refuerza la presencia de la palabra *lesbian* en *Lolita*.

¹⁰³ Un viaje que se torna arbitrario, sin rumbo fijo, y cuyo único fin pareciera el de pasar de hotel en hotel, o de un vehículo a una sala de cine:

That destination was in itself a perfectly arbitrary one (as, alas, so many were to be), and I shook in my shoes as I wondered how to keep the whole arrangement plausible, and what other plausible objectives to invent after we had taken in all the movies in Lepingville. (V. Nabokov, 2012b, p. 139)

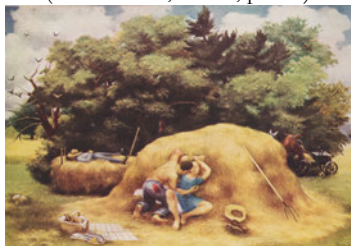
Esa excusa del cine se mezcla con alusiones a lo clásico que se reactualiza en autopistas, y que forman un texto mistificado, polifónico.

–a terrific ducking, as when you cross the Equator. You know” (V. Nabokov, 2012b, p. 276), refiriéndose a la famosa ceremonia ritual en honor a Neptuno cuando se cruza la línea del Ecuador por primera vez. Las referencias a la mitología clásica por supuesto no paran ahí porque ya sabemos que una de las palabras recurrentes, uno de los neologismos creados por Humbert es *nínfula*, pequeña nínfa, junto con íncubos y faunos haciendo su aparición, por igual, en los bosques que rodean las autopistas. Charlotte y Humbert, “mermaid” y “merman”¹⁰⁴ (V. Nabokov, 2012b, p. 86) respectivamente, así se describe Humbert junto con su estorbosa esposa (*mediocre sirena* es más bien su apelativo), aunque su hija tampoco se escapa del apelativo mitológico porque en *The Enchanted Hunters*, un extasiado Humbert la observa como si ella estuviera “walking under water” (V. Nabokov, 2012b, p. 120), cual sirena. Igualmente cuando Humbert intenta formarla en la lectura, bien cree hacer al regalarle el libro “*The Little Mermaid*” (V. Nabokov, 2012b, p. 174).¹⁰⁵ Como se puede observar, dicho libro habrá unido a su vez lo mitológico con los cuentos de hadas.

¹⁰⁴ Humbert terminará derramando, como todo amante despechado, unas “merman tears” (V. Nabokov, 2012b, p. 254).

¹⁰⁵ No solamente el culto Humbert le regala libros de cuentos de hadas a Lolita. Como buen aficionado a la pintura también le obsequiará más adelante otro sobre pintura:

a History of Modern American Painting [...] but my attempt to refine her pictorial taste was a failure; she wanted to know if the guy noon-napping on Doris Lee's hay was the father of the pseudo-voluptuous hoyden in the foreground, and could not understand why I said Grant Wood or Peter Hurd was good, and Reginald Marsh or Frederick Waugh awful. (V. Nabokov, 2012b, p. 199)



b) Los cuentos de hadas

Javier Aparicio Maydeu señala la prominencia de estilos, la amalgama de géneros que podemos encontrar en cualquier texto narrativo posmoderno (2009, p. 280). Según esto, parece indudable que leer a Nabokov es leer a la vez, de manera revisitada, un cuento de hadas. Y Nabokov no fue ajeno, ni en su obra ni en sus declaraciones didácticas, a emparentar lo novelítico con aquellos. Muchas de sus metáforas e imágenes proceden de allí. En *Lectures on Literature* afirma:

Finally, and above all, a great writer is always a great *enchanter*, and it is here that we come to the really exciting part when we try to grasp the individual *magic* of his genius and to study the style, the imagery, the pattern of his novels or poems.

The three facets of the great writer –*magic*, story, lesson– are prone to blend in one impression of unified and unique radiance, since the *magic* of art may be present in the very bones of the story, in the very marrow of thought. [...] It seems to me that a good formula to test the quality of a novel is, in the long run, a merging of the precision of poetry and the intuition of science. In order to bask in that *magic* a wise reader reads the book of genius not with his heart, not so much with his brain, but with his spine. It is there that occurs the telltale tingle even though we must keep a little aloof, a little detached when reading. Then with a pleasure which is both sensual and intellectual we shall watch the artist build his *castle* of cards and watch the *castle* of

[“The Doris Lee (1905–1983) painting under discussion is called ‘Noon’” (Appel Jr., 2012a, p. 403).]

cards become a *castle of beautiful steel and glass* [énfasis agregados]. (V. Nabokov, 1982, p. 5)

En el epílogo de *Lolita*, Nabokov tampoco desaprovecha oportunidad para brindarnos sus ideas en torno a lo que debe contener la estructura de una novela, como, entre otras, una “routine of ‘true’ fairy tales in childhood” (V. Nabokov, 2012b, p. 313). Antes en el relato, *Lolita* ya ha estado poblada por diversos hipotextos de los cuentos de hadas. Tal vez realmente, *Lolita* es, de cierta manera, un muy extenso cuento de hadas con final trágico. Humbert se refiere a la nínfula, cuando ve su nombre en la lista de clases, como una “fairy princess between her two maids of honor” (V. Nabokov, 2012b, p. 52).¹⁰⁶ Y cuando se presentan reuniones con otras amigas de Lolita, con otras nínfulas, la quiere ver como la reina en cuestión: “The reader knows what importance I attached to having a bevy of page girls, consolation prize nymphets, around my Lolita” (V. Nabokov, 2012b, p. 190). Su nínfula es también la princesa encantada que no hay que despertar, sino por el contrario dormir (reverso paródico de “La bella durmiente”), para que en ese dormir de la nínfula, haya una contemplación de su belleza, de la contemplación romántica de la mujer dormida, desmayada o muerta para poder acceder a ella sexualmente. La imagina, uniendo el lugar común del cuento de hadas junto con una alusión al ya citado poema de Poe en: “find my nymphet, my beauty and bride, imprisoned in her crystal sleep” (V. Nabokov, 2012b, p. 123).

¹⁰⁶ Uno de esos nombres es “Rosato, Emil” (V. Nabokov, 2012b, p. 51); pareciera un guiño a William Faulkner.

Otro de esos lugares comunes de los cuentos de hadas es el príncipe azul. En *La verdadera vida de Sebastian Knight*, el personaje V. visita a la institutriz de su biografiado, y esta le pide que escriba el libro en la forma de un cuento de hadas donde Sebastian sea el príncipe azul del relato (1978, p. 26). Humbert querrá, a su vez, ser también el príncipe azul de Lolita, con resultados del todo desastrosos, por supuesto: “What a comic, clumsy, wavering Prince Charming I was!” (V. Nabokov, 2012b, p. 108). No intentará despertarla, al contrario, intentará dormirla para acceder carnalmente a ella, en una parodia inversa del cuento de hadas. Para lograrlo probará con diversos ayudantes –al modo narratológico– como “[t]he magic potion” (V. Nabokov, 2012b, p. 122) que prueba primero en Charlotte, pero con resultados contrarios y hasta humorísticos. Logra dormirla, sí, y no despierta con ningún ruido, aunque eso sí, con un beso de Humbert para horror de él. Y cuando Humbert lleva a Lolita a *The Enchanted Hunters*, espacio propicio para el sueño y el encantamiento, allí se darán también cita los dos principales cazadores de Lolita –Humbert y Quilty. Todo invitará al sueño y a la magia, aunque ella ha estado precedida del debido peregrinaje a las grandes tiendas donde Humbert ha hecho múltiples compras para Lolita, para entretenerla en su mágico encantamiento consumista:

There is a touch of the mythological and the enchanted in those large stores where according to ads a career girl can get a complete desk-to-date wardrobe, and where little sister can dream of the day when her wool jersey will make the boys in the back row of the classroom drool. (V. Nabokov, 2012b, pp. 107-108)

El plan consistirá en dormir a la doncella con “capsules loaded with Beauty’s Sleep” (V. Nabokov, 2012b, p. 123), y ese día señalado, cómo no, Humbert se convertirá en el monstruo, en la bestia que el relato siempre nos ha señalado, su mano siempre lo delata, especialmente su “hot hairy fist” (V. Nabokov, 2012b, p. 123), que empuñará la llave convertida, también al modo literario, en una “weighty sesame” (V. Nabokov, 2012b, p. 123), que abrirá el cuarto número 342, el mismo número de la ya perdida casa de Lolita. Finalmente, la invocación que este fracasado príncipe azul le hace a Lolita, la última vez que se encuentra con ella –“and we shall live happily ever after” (V. Nabokov, 2012b, p. 278)–, caerá en oídos sordos. Después de este triste encuentro con Lolita, Humbert irá a la casa de Quilty, a la gótica Mansion Grimm, habiendo dormido la noche anterior en el Motel del Insomnio, y así se configura todo un entrettejido entre realidad, sueño y ficción.¹⁰⁷ Cuando por fin llega a la morada de su enemigo, empuja la puerta, y esta se abre como en un “medieval fairytale” (V. Nabokov, 2012b, p. 293). El final ya lo sabemos, aunque no contento con todo este ambiente de horror gótico, Humbert rematará con otro eco literario, esta vez de *Frankenstein* de Mary Shelley, preocupado tal vez de que su enemigo no sea revivido: “I wondered idly if some surgeon of genius might not alter his own career, and perhaps the whole destiny of mankind, by reviving quilted Quilty, Clare Obscure” (V. Nabokov, p. 305). Finalmente, otro de los cuentos de hadas –aparte del hipotexto claramente visible del de “La bella durmiente”

¹⁰⁷ La reescritura del gótico se refuerza también cuando Humbert informa en cierto momento que Lolita tenía una mancha púrpura en el cuello, justo después de haber estado en Camp Q, hecha por un “fairytale vampire” (V. Nabokov, 2012b, p. 139). Y Humbert, a su vez en otro momento, y cual vampiro al avistar una picadura en el cuello de Lolita, dice que él “sucked till I was gorged on her spicy blood” (V. Nabokov, 2012b, p. 155).

anteriormente aludido— es el de la Bella y la Bestia. Humbert siempre enfatiza la belleza de Lolita al despreciarse a sí mismo y tomarse por un monstruo:

and every movement she made, every shuffle and ripple, helped me to conceal and to improve the secret system of tactile correspondence between beast and beauty—between my gagged, bursting beast and the beauty of her dimpled body in its innocent cotton frock. (V. Nabokov, 2012b, p. 59)

Bien afirma entonces Raguét-Bouvard que “Humbert se transforme sous nos yeux en bête, de sorte que nous assistons à l'accouplement de la belle et de la bête” (1996, p. 33). Aunque esa dualidad también es utilizado en relación con Charlotte, ya que la nínfula es siempre, en relación con su madre, la joven hermosa idealizada.

c) La mujer edénica

Antes de conocer a Lolita, Humbert observaba constantemente nínfulas, tanto en París como en Nueva York. Era feliz en aquel “predolorian past” (V. Nabokov, 2012b, p. 263), dice, o por lo menos vivía pleno de esperanzas de conectar definitivamente con alguna. Cierta día, rechina sus dientes al creer que está a punto de observar perfectamente a una de ellas a través de un periscopio. Termina esa descripción con un final que es de un cruel e insuperable humor negro: “whereupon the lighted image would move and Eve would revert to a rib, and there would be nothing in the window but an obese partly clad man reading the paper” (V. Nabokov, 2012b, p. 264). Así, la

mención a Eva se sucede en varias ocasiones en el relato, como también el espacio idealizado del Edén. La infancia de Humbert sucede en un hotel multicultural muy cercano al paraíso en la tierra, años después verá por primera vez a Lolita explayada en el jardín de su casa en Ramsdale, leyendo plácidamente, y su presencia en este mítico lugar –lugar que lo transportará a su perdido paraíso en el Mediterráneo– hará que este compuesto europeo empiece a enloquecer. A partir de ahí, Humbert se identifica con Adán, al punto de decir que, en sus fantasías de poseer a la nínfula, se sentía “as Adam [...] in his Apple orchard” (V. Nabokov, 2012b, p. 71). La descripción que hace de Lolita, la primera vez que se la encuentra, y sobre todo ese lugar, pleno de agua, verde vegetación, flores¹⁰⁸ y jardín, hacen pensar que *Lolita* tiene asimismo un fuerte componente judeocristiano. No hay que olvidar otra de las dicotomías de Humbert: vivir con una mujer mientras suspira por otra. “Humbert was perfectly capable of intercourse with Eve, but it was Lilith he longed for” (V. Nabokov, 2012b, p. 20), confiesa. Dicotomía que es bueno aclarar se presentará durante toda la novela: vive con Valeria, suspira por nínfulas. Está casado con Charlotte, suspira por su hija.

La manzana es asimismo un elemento fundamental para reforzar esta isotopía del Jardín del Edén bíblico. Lolita juega con una manzana poco antes de aquella escena sexual descrita por Humbert en la cual Lolita canta “My little Carmen”, y Humbert describe su escondido orgasmo justo al lado de la nínfula, sin que esta se percate de ello. O cuando Humbert, por fin, recupera a Lolita del campamento Q, esta es

¹⁰⁸ Para la relación entre romanticismo y su vinculación con la mujer-flor consultar Segas (2015).

descrita como “apple-sweet” (V. Nabokov, 2012b, p. 59) y lleva un vestido “with a pattern of little red apples” (V. Nabokov, 2012b, p. 111), reforzando esa idea de deseo, prohibición y toma del fruto prohibido que tendrá como consecuencia luego la desgracia (y la errancia de los amantes). Porque también es constante la alusión a ese jardín edénico: “Quant à l'expression ‘smelling of orchards in nymphetland’, elle fonctionne dans tout le rapport allusif au jardin d'Eden” (Raguet-Bouvard, 1996, p. 28). Los momentos en que goza de ella son llamados poéticamente como “icebergs in paradise” (V. Nabokov, 2012b, p. 284), interesante es también observar cómo ese lugar mágico y paradisiaco, ese Edén perdido en Europa, y encontrado en tierras norteamericanas, es descrito como tierras de “milk and honey” (V. Nabokov, 2012b, p. 72); “rose and honey” (V. Nabokov, 2012b, p. 111). Paraíso perdido poco a poco, tornándose en un infierno: “I still dwelled deep in my elected Paradise –a paradise whose skies were the color of hell-flames– but still a Paradise” (V. Nabokov, 2012b, p. 166). Una metamorfosis manifestada en una figura como el oxímoron, paraíso e infierno juntos, vividos por Humbert en lugares tan mistificados como “Paradise Wash., Hell Canyon” (V. Nabokov, 2012b, p. 296).

d) Alice in Wonderland

Si *Lolita* se podría entender como la traducción, ampliación, reescritura del poema “Annabel Lee”, lo mismo habría que hacer con respecto a *Alice in Wonderland*, como forma ampliada del corto texto de Lewis Carroll, ese *quiet British dreamer* denominado así por Humbert (V.

Nabokov, 2012b, p. 201).¹⁰⁹ Nabokov, por supuesto, no fue ajeno a este fundacional texto, lo leyó muy bien, como corresponde a la profunda lectura que toda traducción implica. Su versión al ruso fue incluso la primera lectura de su propio hijo, Dmitri Nabokov, quien nostálgicamente relata cómo su madre le recitaba esa adaptación rusa en voz alta (2010, p. 13). Sin embargo, Nabokov, cercano al texto, se quiso siempre alejar del autor inglés, cuando todo el *affair* Lolita empezó con la primera publicación de *Lolita* en París:

Alice in Wonderland is a specific book by a definite author with its own quirks, its own quiddity. If read very carefully, it will be seen to imply, by humorous juxtaposition, the presence of a quite solid, and rather sentimental world, behind the semi-detached dream. Moreover, Lewis Carrol liked little girls. I don't. (Nabokov, 1990, p. 155)

Podemos afirmar eso sí, que si las niñas de Carrol fueron ampliamente fotografiadas –“those ambiguous photographs he took in dim rooms” (Nabokov, 1990, p. 69)–, Lolita por su parte quiso ser ampliamente filmada. Habrá algunas otras menciones de *Alice in Wonderland* en nuestra novela. Como buen aficionado a la literatura y a los cuentos fantásticos, Humbert se cree en uno de ellos, mejor, cree que vive literalmente en *Wonderland*: el inquieto padrastro de Lolita en *The Enchanted Hunters*, la ve dormir y dice que “[a] breeze from wonderland” (V. Nabokov, 2012b, p. 131) empezó a alterar sus pensamientos, todo un preludio a la escena de sexo que seguirá. Aunque la alusión más completa está aquí, cuando Humbert recuerda

¹⁰⁹ Otra vez el sueño, los soñadores. En realidad son dos, el otro es James Barrie autor de *Peter Pan*, casando perfectamente con la alusión hipertextual al mundo de los cuentos de hadas (V. Nabokov, 2012b, p. 201).

su vida antes de Lolita, ese *pre-dolorian past* como lo llama él:

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*. There was in the fiery phantasm a perfection which made my wild delight also perfect, just because the vision was out of reach, with no possibility of attainment to spoil it by the awareness of an appended taboo; indeed, it may well be that *the very attraction immaturity* has for me lies not so much in the limpidity of pure young forbidden *fairy child beauty* as in the security of a situation where infinite perfections fill the gap between the little given and the great promised— the great rosegray never-to-be-had. *Mes fenêtres!* (V. Nabokov, 2012b, pp. 263-264)

Aquí, menciones a nífulas observadas voyerísticamente, que se peinan, con un cabello parecido al de la famosa niña literaria. Todo ello mezclado con la alusión al cuento de hadas y rematado con la parodia de un poema de Rimbaud. Y por último, difícil no pensar en el gato del relato de Carrol en cuestión, cuando Humbert, desesperado y molesto por la intromisión de una de sus vecinas, le informa que tanto su hija como Lolita han experimentado los favores sexuales de Charlie Holmes en Camp Q: “Mrs. Chatfield’s already broken smile now disintegrated completely” (V. Nabokov, 2012b, p. 290).

4.8 Intertextualidad

El análisis intertextual es, tal vez, el más fácilmente identificable en *Lolita*, por aquello de la literalidad; dada en algunos casos por las

comillas. De los estudiosos de la obra de Nabokov, Monica Manolescu es particularmente optimista afirmando que

In Nabokov's work, intertextuality is usually a precise science, in which specific pointers signal a precise source. *Lolita* is pervaded with such dense, elliptical and highly suggestive markers that indicate a univocal literary link [...]. Humbert uses [...] landmarks in order to draw a bookish path for the erudite reader. (2008, p. 2)

Seis autores son utilizados intertextualmente, y a la vez que parodiados en *Lolita*, a saber: Poe, Eliot, Lord Byron, Laurence Sterne, Verlaine y Prosper Merimée. En ese orden, empecemos con el más recurrente de ellos.

a) Edgar Allan Poe

Numerosos autores no dudan en señalar lo que termina por ser un lugar común, y es que Edgar Allan Poe es uno de los autores más parodiados y reescritos en *Lolita*. Appel Jr. asevera que “Poe is everywhere in Lolita” (1967, p. 222), desde el hipotexto “Annabel Lee”, hasta otras parodias que también “involve Clare Quilty, whose mouldering mansion, Pavor [Latin for *panic*] Manor, burlesques Poe's falling House of Usher” (Appel Jr., 1967, p. 222). Rampton en este mismo sentido apunta:

Literary figures haunt *Lolita* right to the end, and their effects are just as complex. The murder of Quilty is a good example. Humbert's

approach to 'Pavor Manor' is an imitation of the opening of Poe's 'The Fall of the House of Usher'. (1984, p. 111)

Por su parte, Proffer asevera que "Humbert alludes to Edgar Allan Poe's 'Annabel Lee and Prosper Merimée's *Carmen* more often than any other work or writer" (1968, p. 34); Jones rematantado con que "[t]he most frequent literary allusions in *Lolita* have to do with Edgar Allan Poe" (1995, p. 4), yendo incluso más lejos al afirmar que "Poe's life and work hold fundamental keys to an understanding of Nabokov and *Lolita*" (1995, p. 4). Por otra parte, Nabokov tan reacio a hablar de sus influencias, en definitiva no niega la de Poe, y, por el contrario, alienta la conexión que hay entre su obra y el poeta norteamericano. En *Strong Opinions* alude al poeta, indicando que fue una de las lecturas primordiales de su infancia (1990, p. 36), atestiguando, en su habitual estilo desenfadado y burlón, que incluso le habría gustado filmar "Poe's wedding [and] Lewis Carrol's picnics" (1990, p. 52).

Particularmente en *Lolita*, Las alusiones a Poe en *Lolita* no son pocas. De hecho, "[i]t has often been observed that Humbert's fervid desire for the eternal nymphet is similar to, if not actually derived from, the many quests for some imperishable ideal embodied in Poe" (Haegert, 1985, p. 777). En algunas ocasiones, el narrador incluso se llama a sí recurriendo a la unión con el nombre del canónico poeta, *Edgar H. Humbert*: una de ellas es cuando brinda la información de su nombre a un periodista con motivo de su matrimonio con Charlotte: "Mr. Edgar H. Humbert (I threw in the Edgar just for the heck of it), 'writer and explorer'" (V. Nabokov, 2012b, p. 75).¹¹⁰ Buena escogencia además de

¹¹⁰ Igualmente en *The Enchanted Hunters* para, con seguridad, engañar y burlarse de

esas dos ocupaciones porque cumple a cabalidad con ambas, y porque a la vez sus exploraciones estarán teñidas con referencias y parodias literarias. Así que ese pasaje donde adiciona dichas ocupaciones:

glamorously displays Humbert's explorer identity and associates it with the act of writing. The choice of the name Edgar is not fortuitous. Edgar Allan Poe is Humbert's privileged existential model and intertextual source due to his love for archetypal nymphets and to his celebration of a 'kingdom by the sea,' which shelters the ideal love of two ideal children. (Manolescu, 2008, p. 1)

Por supuesto, aparte de la parodia que hace del nombre del poeta, se puede entender también a *Lolita* como una larga transmodalización del poema "Annabel Lee" (2010), pasando de un poema a una narración, transmodalización que debemos entender primero que todo como

[la] clase de modificación realizada en el modo de representación característico del hipotexto. Cambio de *modo*, pues, o cambio *en el modo*, pero no cambio de *género* en el sentido en que puede decirse que *La Odisea* pasa, con Giono o con Joyce, de la epopeya a la novela, que *La Orestíada* pasa, en O'Neil, de lo trágico a lo dramático, o que *Macbeth* pasa con Ionesco, de lo dramático a lo bufo: estas transformaciones son abiertamente temáticas, como lo es en lo fundamental la misma noción de género, y las encontraremos bajo este ángulo y a este título.

Por transmodalización, entiendo, más modestamente, una transformación que afecta a lo que se llama, desde Platón y

las miradas acuciosas, se registra como "Doctor Edgar H. Humbert" (V. Nabokov, 2012b, p. 118).

Aristóteles, el modo de representación de una obra de ficción: *narrativo* o *dramático*. Las transformaciones modales pueden ser *a priori* de dos clases: *intermodales* (paso de un modo a otro) o *intramodales* (cambio que afecta al funcionamiento interno del modo). Esta doble distinción nos proporciona cuatro variedades, de las que dos son intermodales: paso del narrativo al dramático o *dramatización*, paso inverso del dramático al narrativo o *narrativización*, y dos intramodales: las variaciones del modo narrativo y las del modo dramático. (Genette, 1989b, p. 356)

En el nombre de Annabel Leigh, ya hemos avistado por supuesto la parodia del poema “Annabel Lee”. Y a partir de allí no dejan de sucederse las alusiones, parodias e intertextos del mencionado poema y cuya primera estrofa es:

It was many and many a year ago,
In a kingdom by the sea,
That a maiden there lived whom you may know
By the name of *Annabel Lee*;
And this maiden she lived with no other thought
Than to love and be loved by me. [énfasis agregados]

Uno de los versos de dicho poema, en forma de parodia, era uno de los títulos provisionales de la novela: “In a pryncedom by the sea”, lugar de felicidad paradisiaca para Humbert y su doncella, Annabel Leigh. Y la intercalación de este parodia en el relato será repetida: “there might have been no Lolita at all had I not loved, one summer, a certain initial girl-child. In a pryncedom by the sea” (V. Nabokov, 2012b, p. 9); o, más adelante: “All I want to stress is that my discovery of her was a fatal consequence of that ‘pryncedom by the sea’ in my tortured past” (V. Nabokov, 2012b, p. 40), lo que da pie para que Proffer (1967) afirme que: “Thus Humbert sandbags Poe and

sentimental readers with a telescoping one-sentence parody” (p. 42). Y sigue el hipotexto de Poe:

I was a child and she was a child,

In this kingdom by the sea,

But we loved with a love that was more than love—

I and my Annabel Lee;

With a love that *the winged seraphs of Heaven*

Coveted her and me. [énfasis agregados]

En *Lolita*, luego hallaremos igualmente la cita textual “I was a child and she was a child” (V. Nabokov, 2012b, p. 17) cuando Humbert se refiere a ese idealizado, aunque doloroso periodo, en el cual su amor fue obstaculizado por la muerte, tópico por supuesto netamente romántico. Luego tendremos la invocación de Humbert: “winged gentlemen of the jury” (V. Nabokov, 2012b, p. 124) y que parodia, obviamente, el “winged seraphs of heaven” del hipotexto de Poe. Así, Proffer (1967) encuentra que, en general, dichas alusiones contienen un carácter bien particular: “Though Humbert and Nabokov love poetry, they sometimes treat it sadistically; their parodies are deft, gleeful, and hilariously awful” (p. 41). También señala que el personaje Annabel Lee del poema encaja perfectamente con *Lolita* ya que la relación que tuvo Poe con su prima Virginia es similar a la relación de Humbert con Lolita, al menos en cuanto a la edad de las mujeres, y a la pérdida de ambas por parte de los autores y/o narradores. Así, una vez más, *Lolita* se configura en una evidente transmodalización del poema, con ese tópico del amor truncado por la muerte en ambas obras. Podemos pensar también que la reescritura de “Annabel Lee”, suple la ausencia de Annabel Leigh en el relato, del mismo modo que su desaparición implica la presencia de Lo (Raguette-Bouvard, 1996, p.

107):

Auquel cas, tout comme l'Arlésienne, cette héroïne éponyme qui fut aussi la fabrication de l'esprit dérangé de van Gogh, Lolita, autre héroïne éponyme serait la fabrication de l'esprit dérangé de Humbert, au même titre qu'Annabel Lee fut la fabrication de l'esprit dérangé d'Edgar Poe. Pourtant, comme tous ces personnages, elle occupe tout l'espace de la création. (Raguét-Bouvard, 1996, p. 39)

Ya sabemos que Humbert posee a Lolita, entre otras lingüísticamente, y cita textualmente de manera harto repetida *my darling* recurriendo de nuevo al poema de Poe. Porque Humbert nos recuerda también nostálgico, recurriendo a “Annabel Lee), que “she was mine” (V. Nabokov, 2012b, p. 125), y que “I had toadied to her when she was the awesome duenna of my darling” (V. Nabokov, 2012b, p. 83), tomado lo anterior entre intertextual y paródicamente de la siguiente estrofa:

For the moon never beams, without bringing me dreams
Of the beautiful Annabel Lee;
And the stars never rise, but I feel the bright eyes
Of the beautiful Annabel Lee;
And so, all the night-tide, I lie down by the side
Of my darling—my darling—my life and my bride,
In her sepulchre there by the sea—
In her tomb by the sounding sea.

Si bien estamos hablando de la presencia paródica e intertextual de Annabel Lee en Lolita, hemos de decir que también el poema “Lenore” de Gottfried August Bürger –en la línea de “Annabel Lee”– posee conexiones temáticas con *Lolita*. En las tres obras (“Lenore, “Annabel Lee”, *Lolita*), las tres mujeres mueren jóvenes. La resonancia

más evidente con el poema del alemán tiene que ver cuando Lolita, armada de bicicleta en noche oscura, es aupada por Humbert con un “hop-hop-hop Lenore” (V. Nabokov, 2012b, p. 207), el mismo “hop-hop-hop” del antiguo poema de Bürger. Su utilización aquí en un contexto contemporáneo y donde reemplazamos el caballo por la bicicleta, tiene por función rebajar su carácter de seriedad. Como cuando Santana (2005) dice, por ejemplo, alrededor de *El Perfume*:

En esta nueva construcción caben cientos de posibilidades y los relatos de otros generan otros relatos a partir de un punto en el que no se distingue el antecedente real, porque aparece con una absoluta distancia a la fuente de donde proviene formando un ‘patchwork’. Se trata de un juego que intenta descomponer la tradición canónica. Esta forma sofisticada de tratar con los textos y estructuras tradicionales es donde radica la originalidad de los textos postmodernos. (p. 103)

De manera hipertextual, tenemos otra reminiscencia del poema “Lenore” cuando Humbert dice: “I made out what looked like the silhouette of gallows on what was probably a school playground” (V. Nabokov, 2012b, p. 241). Proffer argumenta que lo anterior “is reminiscent of a detail from a nighttime ride of Lenore and her lover in Burger’s ballad” (1968, p. 135). Y finalmente, en cuanto a los dos poemas, y ya que ninfa en griego significa *prometida* y en inglés es “bride”, esa *bride* estará siempre resonando en ellos y en *Lolita*. Humbert ve a Lolita, entre otras, como a su prometida eterna. No es casual que Humbert confiese que gran parte de la novela esté destinada a dilucidar la extraña y maléfica naturaleza de estos seres: “A

greater endeavor lures me on: to fix once for all the perilous magic of nymphets” (V. Nabokov, 2012b, p. 134).

Para volver a Poe, hemos de decir que su influencia también se percibe cuando Humbert describe a Lolita al modo romántico, con esa construcción tan típica de la imagen femenina. Lo que Humbert describe en torno a Lolita, una vez que va a recogerla al campamento Q, es la figura de la mujer macilenta, ojerosa y angelical tan propia de la mujer decimonónica, a la vez que también el viejo tópico de la huérfana en necesidad de cobijo:

She was *thinner* and taller, and for a second it seemed to me her face was less pretty than the mental imprint I had cherished for more than a month: her cheeks looked *hollowed* and too much lentigo camouflaged her rosy rustic features; and that first impression (a very narrow human interval between two tiger heartbeats) carried the clear implication that all widower Humbert had to do, wanted to do, or would do, was to give this *wan-looking* though sun-colored little *orphan au yeux battus* (and even those plumbaceous umbrae under her eyes bore freckles) *a sound education, a healthy and happy girlhood, a clean home, nice girl-friends* of her age among whom (if the fates deigned to repay me) I might find, perhaps, a pretty little Magdlein for Herr Doktor Humbert alone. But ‘in a wink,’ as the Germans say, the *angelic* line of conduct was erased, and I overtook my prey (time moves ahead of our fancies!), and she was my Lolita again—in fact, more of my Lolita than ever [énfasis agregados]. (V. Nabokov, 2012b, p. 110)

Y bueno es aclararlo, esa imagen idealizada y angelical cambiará en la

narración solo algunos páginas más adelante, cuando se dé el paso por The Enchanted Hunters, y ya Lolita se convierte más bien en un personaje aprisionado y agresivo.

b) Eliot, Lord Byron, Laurence Sterne y Verlaine

Humbert intenta escribir pastiches de autores reconocidos, y así es como recurre a T. S. Eliot, particularmente a su “Gerondion” para reescribirlo de manera irónica diciendo:

«I composed pastiches:

...Fräulein von Kulp
may turn, her hand upon the door;
I will not follow her. Nor Fresca. Nor
that Gull» (V. Nabokov, 2012b, p. 15).

En el original, es decir, en el hipotexto de Eliot, algunos de esos elementos presentes en *Lolita* se hallan así:

[...]

Fräulein von Kulp

Who *turned* in the hall, one *hand on the door*.

[...]

De Bailhache, *Fresca*, Mrs. Cammel, whirled

Beyond the circuit of the shuddering Bear

In fractured atoms. *Gull* against the wind, in the windy straits

Of Belle Isle, or running on the Horn, [énfasis agregados]

También observemos esta otra estrofa del poema Gerontion:

In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas,
To be eaten, to be divided, to be drunk
Among whispers; by Mr. Silvero
With caressing hands, at Limoges
Who walked all night in the next room;

Cuando Humbert nos cuenta el momento en el cual conoció a Valeria, utiliza la anterior estrofa a modo intertextual así:

I picked her up one *depraved May* evening somewhere between Montreal and New York, or more narrowly, between Toylestown and *Blake, at a darkishly burning bar under the sign of the Tigermoth*, where she was amiably drunk: she insisted we had gone to school together, and she placed her trembling *little hand on my ape paw*. [énfasis agregados] (V. Nabokov, 2012b, p. 258)

Aparte del “depraved May” como intertexto del poema de Eliot, también debemos aprovechar para señalar que en el anterior fragmento de *Lolita*, tenemos el eco literario de “*Blake, at a darkishly burning bar under the sign of the Tigermoth*”, referencia, por supuesto, al famoso poema “The Tyger” de William Blake (s.f.):

Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?

Podría interesar asimismo en el fragmento de *Lolita* en cuestión, la parte final con ese “little hand on my ape paw”, aludiendo al cuento de hadas sobre “La bella y la bestia”, pero también al doble y a la

naturaleza animalesca que habita en el racional Humbert. Pero para finalizar con “Gerontion”, Navarro afirma que esta es una parodia que a su vez hace Eliot del “poema de Guido Cavalcanti ‘Perch’ io non spero di tornar’, que en definitiva es el lamento por la amada perdida” (2014p. 56), lo que sin duda demuestra que *Lolita* es también un juego de espejos donde sus textos parodiados podrían ser a la vez la parodia de otros textos como en un laberinto textual.

En cuanto al otro autor parodiado intertextualmente, tenemos a Lord Byron, Humbert citando de una de sus obras –*Childe Harold’s Pilgrimage*, el siguiente verso: “To hold thee lightly on a gentle knee and print on thy soft cheek a parent’s kiss” (V. Nabokov, 2012b, p. 70). Cita de Humbert muy apropiada, ya que este, como buen romántico, ama el viaje, y lo ve necesario para darle un “shake-up” (V. Nabokov, 2012b, p. 27) a su vida, yendo a los Estados Unidos y convirtiéndose así en padrastro de Lolita. Y queriendo, a su vez, expresarle amor a su hijastra recurriendo al romántico Byron, tal vez al más romántico de todos. El poeta estará presente también en el mistificado *Dr. Byron* que le proporciona pastillas a Humbert para dormir a Lolita, unas capsulas utilizadas también por “great sleepless artists who had to die for a few hours in order to live for centuries” (V. Nabokov, 2012b, p. 94). Así dice Humbert para etiquetar burlescamente al típico artista romántico.

Por otra parte, Humbert “escribe” el verso “I cannot get out, said the starling” (V. Nabokov, 2012b, p. 255), haciendo alusión al “raptó” que cree que Lolita ha sufrido por parte de Quilty. Esas literales palabras son tomadas de *A Sentimental Journey Through France and Italy*, de **Laurence Sterne**, en “The Passport, the Hotel De Paris” y que son

originalmente: “and looking up, I saw it was a starling hung in a little cage. —*I can't get out — I can't get out,' said the starling*”. Así, Humbert parece no hallar ningún inconveniente en utilizar líneas literales de otros escritores (¿y sin ningún tipo de referencia para jugar con el conocimiento del lector?). Lo hace en todo caso, cuando Lolita escapa con Quilty, y Humbert queda como el típico enamorado caído en desgracia, lamentando la pérdida de su amada. Porque si antes componía pastiches ludicamente, ya se verá obligado a componer desgarrados poemas que incluye en el relato. Y toda esta isotopía del artista romántico en *Lolita* de la que venimos hablando, es reforzada por la pregunta que le hace Charlotte a Humbert de manera esnob, “Are you bothered by Romantic Associations?” (V. Nabokov, 2012b, p. 82). Appel Jr. ve en esta alusión un refuerzo más de esa idea de que el Romanticismo atraviesa la novela, afirmando que “Keats, Byron, and Blake are humorously invoked” (1967, p. 236). Porque ya que hablamos de un carácter romántico en *Lolita*, el viaje, la presentación de Humbert como “writer and explorer” (V. Nabokov, 2012b, p. 75) enfatizan todo ese carácter. Humbert ha realizado un viaje por el ártico canadiense, y relata esas “arctic adventures” (V. Nabokov, 2012b, p. 59), con la única intención de impresionar a Charlotte y Lolita, a través de un relato mistificado donde da cuenta de una lucha inexistente contra un oso polar:

Humbert deals a mortal blow to myths, to the metaphysical underpinnings of grandiose quests, to the possibly fatal element of surprise or accident that characterizes major explorations. However, if the arctic trip itself is deflated, stripped of its virtual awe, it is undeniable that, more generally, Humbert's quest for the nymphet —a

sexual and aesthetic object— is nourished by the splendours and perils of the great American visionary quests. A crucial feature of Nabokov’s explorers and naturalists is their transfiguration when coming into contact with a real or imaginary unknown. ‘The Aurelian,’ ‘Terra Incognita,’ and *The Gift* are three cases in point. Humbert’s expedition is a superficial and ignorant one, devoid of any noteworthy consequence. (Manolescu, 2008, p. 9)

La novela gótica *Melmoth The Wanderer* también le da pie para sus invenciones, para sus mistificaciones literarias. Humbert el errante, va de aquí para allá en su vehículo marca “Dream Blue Melmoth” (V. Nabokov, 2012b, p. 227) y cariñosamente lo califica “my old and weak Melmoth” (V. Nabokov, 2012b, p. 281), dirigiéndose incluso a él con un: “Hi Melmoth, thanks a lot” (V. Nabokov, 2012b, p. 307).

Finalmente, el último autor usado intertextualmente es Verlaine quien queda tan abandonado por Rimbaud como Humbert lo ha sido por Lolita, y tal vez por ello recurre al poeta en repetidas ocasiones. En la primera, dice Humbert “souvenir, souvenir que me veux-tu? Autumn was ringing in the air” (V. Nabokov, 2012b, p. 261) intertexto y parodia tomados del poema “Nevermore”:

*«Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone.»*

Otras palabras que utiliza el angustiado Humbert, recurriendo a las del poeta francés, en alusión por supuesto a Lolita, son “Mon grand péché radieux” (V. Nabokov, 2012b, p. 278). Esta mención, señala Appel Jr., útilmente es “a line from Verlaine’s ‘Lunes’ (“Moons”), part

of the sequence titled *Laeti et errabundi*, in which the poet celebrates his liaison and travels with Rimbaud. Again, H.H. identifies with Verlaine, the abandoned lover, and casts Lo as the deceitful Carmen” (2012, p. 442).¹¹¹

Porque para continuar con la parodia que Humbert hace de Verlaine, el culto profesor exclama también en el, al parecer, más desgarrado desespero: “Mes fenêtres!” (V. Nabokov, 2012b, p. 264) parodiando uno de los poemas del poeta francés: “A mock title that parallels *Mes Hôpitaux* [...] and in general parodies the traditional use of the possessive in autobiographical writing” (Appel Jr., 2012a, p. 437). Por otra parte, el amante de Verlaine –Rimbaud– junto con un dramaturgo norteamericano también tienen su lugar en *Lolita*, pero ya por cuenta de Quilty, quien, sin nada de humildad, dice: “I have been called the American Maeterlinck” (V. Nabokov, 2012b, p. 301). Porque Quilty, tan culto como Humbert, le ha dejado nombres y obras literarias mistificadas en los registros de hotel:

In horrible taste but basically suggestive of a cultured man –not a policeman, not a common goon, not a lewd salesman– were such

¹¹¹ Ya que hablamos de la luna, ella estará presente varias veces en el relato de manera indirecta: en el poema “Annabel Lee” esta resuena ampliamente, y además es una metáfora y lugar común del Romanticismo, y Humbert no duda en mezclar ese tópico con el contemporáneo cine: “This was a more than generous arrangement seeing she constantly received from me all kinds of small presents and had for the asking any sweetmeat or movie under the moon” (V. Nabokov, 2012b, p. 183). Y de igual manera que en *Laughter in the Dark* Albinus ve sin saberlo su propia vida futura reflejada en la pantalla, Humbert verá en una pantalla de cine y vinculada con la luna, la escena en la cual, un día después, dará muerte a su malvado enemigo, a su doble:

People were still going to the movies. While searching for night lodgings, I passed a drive-in. In a selenian glow, truly mystical in its contrast with the moonless and massive night, on a gigantic screen slanting away among dark drowsy fields, a thin phantom raised a gun, both he and his arm reduced to tremulous dishwater by the oblique angle of that receding world, –and the next moment a row of trees shut off the gesticulation. (V. Nabokov, 2012b, p. 293)

assumed names as ‘Arthur Rainbow’ –plainly the travestied author of *Le Bateau Bleu*– let me laugh a little too, gentlemen– and ‘Morris Schmetterling,’ of *L’Oiseau Ivre*. (V. Nabokov, 2012b, p. 250)

Burla inventiva y paródica, donde Quilty transpone las obras siendo realmente *L’oiseau bleu* de Maurice Maeterlinck y “Le bateau ivre” de Arthur Rimbaud. Además, y a propósito del anterior poema, uno de sus versos dice: “Je regrette l’Europe aux *anciens parapets* [énfasis agreado]”. Verso que luego es utilizado por Humbert en alusión a sus orígenes en “ramparts [parapets] of ancient Europe” (V. Nabokov, 2012b, p. 163), y “parapets of Europe” (V. Nabokov, 2012b, p. 172).

c) Carmen de Prosper Merimée

Tanto Humbert, como José del hipotexto *Carmen*, proponen la huida a sus respectivas amantes a territorios desconocidos donde puedan vivir a plenitud un amor que en presente parece imposible. Pero dicho lugar común ya había estado anunciado desde la niñez de Nabokov, a juzgar por lo que relata en *Speak, Memory*:

I had a gold coin that I assumed would pay for our elopement. Where did I want to take her? Spain? America? The mountains above Pau? ‘*Là-bas, là-bas, dans la montagne,*’ as I had heard Carmen sing at the opera. (V. Nabokov, 2012a, p. 119)

Aparte pues de “Annabel Lee”, *Carmen* resulta ser entonces una de las obras más aludidas en *Lolita*, hasta el límite de la *intertextualidad perfecta*, como plantea Genette, es decir, manifestada en formas concretas a

través de las citas, que a veces pueden resultar un tanto despitadoras (Proffer, 1967). Las alusiones a *Carmen* se encuentran principalmente en los capítulos que van del 22 al 29 de la segunda parte. Llama también la atención que Humbert recorra los Estados Unidos, como si fuera un arqueólogo en España al modo del narrador francés de *Carmen*, observando, analizando, describiendo un nuevo paisaje para él. En ambas novelas, dos hombres en la cárcel –por un crimen pasional– cuentan el porqué de su confinamiento. En ambos se ha dado una búsqueda de las mujeres en cuestión. Ambos las tratan de malas mujeres, de engañadoras y su búsqueda es frenética hasta dar con su paradero dándose un espacio de confrontación. Ese último encuentro es la parte que más emparenta a ambas novelas, ambos casi calcados, cada amante por su cuenta pidiendo a la mujer en cuestión partir a una tierra lejana. Humbert, igualmente, llama a Lolita “Little Carmen” en repetidas ocasiones, como para ambientarnos con ese su último encuentro con ella, y donde parodiará de lleno el hipotexto de Merimée. Algunos meses antes de que se dé ese encuentro final, y en efecto poco antes de que Lolita se escape con Quilty, Humbert relata:

‘*My Carmen*,’ I said (I used to call her that sometimes), ‘we shall leave this raw sore town as soon as you get out of bed.’

‘Incidentally, I want all my clothes,’ said the *gitanilla*, humping up her knees and turning to another page [énfasis agregados]. (V. Nabokov, 2012b, p. 244)

En el último encuentro, un desesperado Humbert dice algo tomado literalmente del hipotexto de Merimée a excepción de la forma

posesiva *ma*: “Changeons de vie, *ma* Carmen, allons vivre quelque part où nous ne serons jamais séparés” [énfasis agregado] (V. Nabokov, 2012b, p. 278). Más adelante, Humbert continúa suplicando: “Carmen, voulez-vous venir avec moi?” (V. Nabokov, 2012b, p. 278), esa sí, una cita totalmente literal. Finalmente, la súplica de Quilty hacia Humbert para que no lo mate: “Now, *soyons raisonnables*” (V. Nabokov, 2012b, p. 301), suena bastante parecida a esa misma súplica que José dirige a Carmen para que cambie de opinión, ¡y no lo obligue a matarla!: “-Je t’en prie, lui dis-je, *sois raisonnable*” [énfasis agregados] (Merimée, 2011, pos. 885). Al tomar a *Lolita* entonces como una versión contemporánea de la decimonónica *Carmen*, sería útil citar aquí a Louis-Simon Auger quien en su *Mélanges philosophiques et littéraires* se habría referido a este tipo de parodia como una que “se fija en los personajes que, por su grandeza, pertenecen a la musa de la tragedia o a la del poema épico, y encuentra un oscuro placer en degradarlos” (cit. por Genette, 1989, pp. 169-170)¹¹² lo que justamente sucede aquí: el clásico romántico de *Carmen* es “degradado” a una versión contemporánea, la Carmen española viene del siglo XIX a reencarnar en la Lolita del siglo XX. Humbert populariza a Carmen, la “degrada”, la mezcla con canciones, juega con su nombre *Car-men* (hombres del carro, el mismo carro que será esencial en el relato), utiliza su forma en diminutivo para llamar a Lolita como *Carmencita*: “feeding my Carmencita well?” (V. Nabokov, 2012b, p. 242). Y como bien dice Genette, “[l]a parte del travestimiento consiste aquí esencialmente en una modernización por medio de anacronismos” (1989, p. 83).

¹¹² “La otra parodia toma sus actores de rango inferior y encuentra un juego inocente en elevar, por medio de la nobleza y lo serio de las expresiones, lo que el fondo de su conducta y de sus discursos tiene de burgués y de ridículo” [...]. (Auger cit. por Genette, 1989, pp. 169-170)

Humbert hace suyo el hipotexto de *Carmen* de Prosper Mérimée, en todo el sentido de la palabra, así como hace “suya” a Lolita cuando la “posee” esa primera vez mientras escuchan la canción *My little Carmen*. La cultura popular se refuerza además aquí, según Appel Jr., ya que a su parecer, Nabokov utiliza tanto al hipotexto de Mérimée como la “filmdom’s first vamp, the “Spanish dancer” of the Gay Nineties who dazzled Kinetoscope viewers” (Appel Jr., 1974, p. 89).



Los intertextos tomados de *Carmen* sirven para ilustrar una de las ideas más recurrentes en *Lolita*: no importa qué tan antiguo sea un hipotexto, este se podrá utilizar siempre contemporáneamente. Porque ya lo plantea Steiner que la categoría de progreso no aplica a la literatura (2002, p. 183), ni la de superación en el arte. El clásico jamás podrá ser convertido en obsoleto; de hecho, esa sería su definición primordial. Al contrario, la obra clásica nos llega iluminada por sus reactualizaciones (Steiner, 2002, p. 258). En ese sentido Nabokov está al lado de escritores como Mann, Joyce y Pound que son artistas que crean hacia atrás, que escogen, que hacen de su arte una forma arcaizante aunque esta práctica sea tan antigua como la *Ilíada* misma (Steiner, 2002, p. 257). E indudablemente, Nabokov encarna esa actitud que describía Paul Valerie: “El hombre superior imita e innova; no desdeña lo antiguo porque es antiguo ni lo nuevo por lo nuevo, sino que consulta y explora en sí mismo lo que hay en él de

eternamente actual” (cit. en de Torre, 2013, p. 77). Finalmente, podríamos decir que el tratamiento exótico, tanto hacia Carmen como hacia Lolita, viene desde el siglo XIX y pervive en el XX. Es tan exótica esta Carmen como lo es la Lolita de Humbert, e incluso como lo fue *Lolita* de von Lichberg cuando su narrador dice: “Los días y las noches se iban como llegaban. El misterio de la belleza la mantenía revestida de una serenidad imperturbable y melodiosa” (2004, p. 37).

5. CULTURA POPULAR Y VISUAL REESCRITAS EN *LOLITA*

5.1 Cultura superior frente a cultura popular

Por supuesto, *Lolita* no se presenta como una propuesta deliberadamente posmoderna y experimental. Lo que no se puede negar es que la novela sí comparte ciertas características formales del texto posmoderno, que se pueden incluso interpretar como influencia motivante para otras novelas vanguardistas. Esas características formales se explorarán, sin señalar exclusivamente a *Lolita* como una novela posmoderna, pero el mundo que se describe allí sí está vinculado a la postmodernidad, en términos de la seducción de la publicidad, los objetos kitsch y la frivolidad consumista (Anderson, 2000, p. 32). Mostrar que la mirada de Humbert en torno a los Estados Unidos configura ya de por sí una mirada en torno al kitsch americano, sin querer decir tampoco por supuesto que *Lolita* sea una propuesta deliberadamente kitsch. La utilización de textos de la cultura popular en *Lolita* tiene más que ver con la mistificación formal, con el alma de científico que tenía Nabokov, que de una transgresión y utilización estético-irónica de esa cultura popular. Por supuesto, hay una enorme distancia entre lo que hace un Warhol con los productos masificados y el asombro de Humbert frente a estos mismos productos. En uno hay una utilización formal deliberada, en el otro no hay más que una descripción literaria. Y es realmente el encuentro de dos culturas, canónica y popular, lo que se rescatará aquí. Porque es evidente que en *Lolita*, por ejemplo, Humbert representa la cultura superior; Lolita y Charlotte, la cultura popular. En ese sentido, *Lolita* parece también una novela con la doble faz de la erudición, pero a la

vez un texto de entretenimiento, de esos posmodernos que pretenden un acercamiento del lector hacia el pasado erudito, junto con el entretenimiento ligero del presente:

Es por tal motivo por lo que se habla del 'Doppelagent' o 'Doppelkodierung' de la literatura postmoderna, que refiere a la apelación del texto en una doble vertiente, sin llegar a extremos, que se corresponde con la unión de lo elitista con lo popular, es decir, la unión del gusto popular con el de la élite, lo real con lo fantástico y lo místico, y lo profesional con lo amateur. Una obra postmoderna integra varios códigos, combinando lo exotérico que es lo común y accesible con lo esotérico, que es de difícil comprensión. La postmodernidad ha convertido en normal todos aquellos temas que eran esotéricos en la modernidad, pues en definitiva, lo único que quiere es romper la barrera erigida entre arte y amenidad. Se busca el entretenimiento, jugando con la narración de manera que aparece el entretenimiento elitista con el juego de la intertextualidad, y por otro lado, usa las formas populares de los subgéneros. Por eso algunos autores añaden a la literatura postmoderna el concepto de 'Karnevalisierung', que se define como el aspecto cómico e incluso absurdo de los textos postmodernos que exponen la diversión, y por qué no la risa. (Santana, 2005, pp. 37-38)

Para ahondar más en ese doble carácter de *Lolita*, –texto erudito, texto de entretenimiento– se podría además emparentar a modo de ejemplos con las novelas de Flemming. Umberto Eco afirma sobre estas, algo aplicable a *Lolita*, en el sentido de que

desencadenan una red de asociaciones elementales y remiten a una dinámica originaria y profunda. Gustan incluso al lector sofisticado que descubre en ellas, con una pizca de complacencia estética, la pureza de la épica primitiva, impúdica y maliciosamente traducida en términos actuales. (1995, p. 177)

Porque Flemming involucra igualmente todo (o casi todo) en sus novelas: lo erudito, lo kitsch, lo popular. Un collage literario, mitad erudito y mitad superficial, como afirma también Umberto Eco (1995, p. 191). *Lolita* está también de esa manera, emparentada con la ficción posmoderna, por su decidido carácter democrático “en el sentido de su vocación de no ser oscuro objeto del deseo de unos pocos elegidos, sino un objeto proyectado para una mayoría” (Aparicio Maydeu, 2009, p. 279). Se podría entender también a Nabokov como finalmente muy cercano a la cultura popular, escribiendo una novela con todas las posibilidades de ser transcodificada al cine. Y así lo hizo tempranamente Kubrick. La primera versión cinematográfica de *Lolita* a cargo de este en 1962, tuvo como guionista al propio Nabokov, aunque finalmente fue descartado ya que resultaba imposible trabajar con ese guión dada su enorme extensión. La cultura popular también estuvo implicada en ese interés de inventar por parte de Nabokov, nada más y nada menos que todo un país como los Estados Unidos a través del inglés, como ya había hecho previamente con su natal Rusia y con Europa:

In *Lolita*, as in the works of these other classic American writers, the primary purpose of this narrative moment is to provide a counter-movement to the main events, a journey back to man's Eden-like beginnings in the American landscape. (Haegert, 1985, p. 792)

Porque si para Humbert los hoteles de las autopistas norteamericanas son feos e incómodos, si se definen con respecto a ese primer hotel mitificado e idealizado de su infancia, ellos en el fondo tendrán que ver con una metáfora de la parodia; parodia como una forma espuria. Se puede entender así el disgusto de Humbert por todo lo que sea norteamericano en general, y la fealdad que encontrará en la casa de las Haze en particular. Se sabe que ese primer encuentro entre Humbert y esa casa es paradigmático, sintomático, y dará pie para las subsecuentes opiniones de Humbert sobre el gusto norteamericano: una aristocrática Francia contrastada con la ordinariedad del suburbio norteamericano. O aún más, el porte angelical de Lolita se contrasta con la naturaleza fea y animalesca de su madre. Como si la belleza estuviera avocada solo a entenderse con respecto a su contrario:

Es a este infierno de lo bello adonde queremos descender ahora, y es imposible hacerlo sin introducirnos al mismo tiempo en el infierno del mal, en el infierno real, porque lo feo más feo no es aquello que nos repugna por naturaleza –pantanos, árboles retorcidos, salamandras y sapos, monstruos marinos que nos miran con ojos desencajados, enormes paquidermos, ratas y simios–, sino el egoísmo que manifiesta su locura en los gestos pèrfidos y frívolos, en las arrugas de la pasión, en la mirada torva del ojo y en el crimen [...].

No es difícil entender que lo feo, como concepto relativo, solo es comprensible en relación con otro concepto. Este otro concepto es el de lo bello: lo feo solo existe porque existe lo bello, que constituye su presupuesto positivo. Si no existiera lo bello, no existiría de ningún modo lo feo, porque solo existe en cuanto negación de aquello. Lo bello es la idea divina originaria y lo feo, su negación, tiene,

precisamente como tal, una existencia tan solo secundaria. No en el sentido de que lo bello, en cuanto es lo bello, pueda ser al mismo tiempo feo, sino en el sentido de que las mismas determinaciones que constituyen la necesidad de lo bello se convierten en su contrario. (Rosenkranz cit. en Eco, 2008, pp. 135-136)

Y podemos siempre imaginar la llegada de Nabokov a los Estados Unidos como el arribo de Humbert a la casa de Charlotte, con este último ofreciéndonos de manera mistificada un inventario de su nuevo país: “One of the many glories of *Lolita* is the evocation of the American landscape, American slang, American teenagers of the 50s – all seen with the freshness only a twice-exiled European would bring” (Jong, 1996, p. 279). El club de lectura de Charlotte, por ejemplo, hace parte de un fenómeno democratizador que Humbert observa con mordacidad, así como la presencia de reproducciones kitsch de cuadros famosos: su actitud refleja esa visión apocalíptica en la que aparentemente el arte ha perdido una especie de halo de pureza al estar sometido al acceso de las masas (Eco, 1984, p. 34). Con todo esto, Charlotte desea tener gusto y distinción, demuestra ser una esnob, con un deseo claro de escalar socialmente. También anhela viajar con Humbert a Inglaterra, en él ve la posibilidad de salir de su letárgico suburbio. Por demás, esos deseos de aparentar a través del consumo de baratijas y de reproducciones masificadas del gran arte es entendido así por Calinescu:

El fenómeno del consumo compulsivo, el miedo al aburrimiento y la necesidad de una salida, combinada con un punto de vista muy extendido del arte como juego y exhibición, son algunos de los factores que, en diversos grados y modos, han contribuido al

crecimiento de lo que se denomina kitsch. (1991, p. 18)

Aunque también tenemos otros personajes. Lolita, por supuesto, que no está obnubilada por Humbert sino que lo ve más como una figura paterna, una figura paterna de la que recibe todo tipo de objetos de consumo. También Jane Farlow, Valeria, Melanie Weiss, Shirley Holmes, Miss Pratt, prácticamente todos los personajes femeninos que aparecen en *Lolita* son satirizados y descritos despiadadamente por Humbert como mujeres falsas y esnobs. Habitantes de suburbios para quienes, como dice de nuevo Calinescu, una cosa es la experiencia estética y otra la ostentación de un estatus (1991, p. 224). Esa visión nos es dada por Humbert el personaje elitista,¹¹³ y encargado de darnos además un mordaz inventario: “The ugly villas of handsome actresses” (V. Nabokov, 2012b, p. 157), es un ejemplo entre muchos. La cultura americana que Humbert va encontrando a medida que interactúa con los demás, es una cultura popular que en el fondo desprecia: “In the middle-class world of Ramsdale, evidently, American vulgarity is an excusable offence only when accompanied by a European pedigree” (Haegert, 1985, p. 784). Humbert tiene una mirada despreciativa pero también da el inventario, no se queda solo en el desprecio abstracto:

¹¹³ Aunque no es el único elitista, casi todos los personajes nabokovianos lo son, no cabe duda. Ya desde *La dádiva* (1988) notamos la referencia al cine, pero también al mal gusto, ese mal gusto que en *Lolita* se vincula con el estrallato, o dicho más elocuentemente en *La dádiva*:

Después de cruzar la plaza Wittenberg, donde, como en una película en color, las rosas se mecían con la brisa en torno a unas antiguas escaleras que conducían a una estación de metro, se dirigió a la librería rusa: entre lecciones había una rendija de tiempo libre. Como ocurría siempre que pasaba por esta calle (que empezaba bajo las promesas de unos enormes almacenes donde se vendían todas las formas del mal gusto local, y terminaba después de varios cruces en una calma burguesa, con sombras de álamos en el asfalto, lleno de rayas hechas con tiza para el juego del aeroplano), encontró a un anciano escritor de San Petersburgo, morbosamente amargado [...]. (1988, p. 183)

In the course of showing us our landscape in all its natural beauty, Humbert satirizes American songs, ads, movies, magazines, brand names, tourist attractions, summer camps, Dude Ranches, hotels, and motels, as well as the Good-Housekeeping Syndrome (*Your Home Is You* is one of Charlotte Haze's essential volumes) and the cant of progressive educationist and child-guidance pontificators. (Appel Jr., 2012b, p. xlviii)

Como si Humbert observara con ojos de colonizador un nuevo territorio al representar la última forma de la modernidad tardía en la cual está inmerso.¹¹⁴ Se encuentra con una cultura espuria, con conversaciones afectadas que simulan alta cultura, clubes del libro, y revistas superficiales. Lolita se encuentra igualmente en un mundo pleno de artilugios, cachivaches y fantasía. Lo confirma la rectora de su colegio: “Dorothy Humbird is already involved in a whole system of social life which consists, whether we like it or not, of hot-dog stands, corner drugstores, malts and cokes, movies, square-dancing, blanket parties on beaches, and even hair-fixing parties!” (V. Nabokov, 2012b, p. 177). Y la observación elitista que hace ese narrador culto sobre los artefactos de la cultura popular en su nueva morada están siempre presentes:

One day I removed from the car and destroyed an accumulation of teen-magazines. You know the sort. Stone age at heart; up to date, or at least Mycenaean, as to hygiene. A handsome, very ripe actress with huge lashes and a pulpy red underlip, endorsing a shampoo. Ads and

¹¹⁴ Said (1996) dilucida los procesos de descentramiento de la postmodernidad a través de un escritor como Conrad: polaco, educado en Francia y escritor en inglés. Bastante parecido a Nabokov como se observar.

fads. (V. Nabokov, 2012b, p. 254)

Y así *Lolita* se acerca, solo se acerca porque esa no es su intención, al arte *pop* que funde materiales considerados como no “artísticos” con aquellos que sí lo son. Porque dice Chambers: “Initially, the sudden placement of advertising material, comic book illustrations, and like material that was conventionally nonart into the realm of art proper packed a doubled-edged reflexive parodic wallop” (2010, p. 186). Y al parecer, existió siempre una inclinación por parte de Nabokov hacia la cultura popular.¹¹⁵ Esta recurrencia no resulta extraña dada su enorme curiosidad por el mundo en general, por su manifiesto interés en descubrir desde una nueva mariposa hasta indagar por el desarrollo de la última telenovela de moda (Appel Jr., 2012b, p. xliii). Esto es también lo que afirma Alexander Dolinin en la famosa lista Nabokov-L que congrega a eruditos de todo el mundo en torno a la obra de Nabokov:

Nabokov was keenly interested not only in major, accepted authors he deemed unworthy of their reputation and strove to dethrone, but also in third-rate literature proper, without any pretensions to greatness in such popular, paraliterary or marginal genres as detective story, thriller, sensational novel, fantasy, humoristic writings and even soft pornography. Texts belonging to these genres usually have a very short life-span; after a while their individual characteristics are obliterated from the readers’ memory; they merge with their peers, dissolving into an anonymous mass, not unlike folklore, of standard

¹¹⁵ Carl Proffer apunta también que Nabokov tenía una cierta inclinación por obras de “tercera categoría” como “Dolores (Notre Dame de Sept Douleurs)” para ser utilizadas irónicamente.

plots, situations, characters, stylistic clichés. It is from this anonymous mass of forgotten texts that Nabokov preferred to draw ideas for his works because a lucky catch in the sea of bad literature could be transformed beyond recognition and interwoven into a new context without participating in intertextual dialogue. (cit. por Luxemburg, 2005, p. 125)

Brian Boyd, principal biógrafo de Nabokov, habla de ese particular interés que tuvo Nabokov por todo lo que lo rodeaba. Aquí da cuenta de esa sorpresa que suscitaba en su amigo Appel Jr. Relata el biógrafo que este

observó que [el autor de *Lolita*] parecía interesarse por todo y ser capaz de recordarlo todo. Con su propio entusiasmo por la cultura popular, le encantó descubrir que Nabokov seguía lealmente, en sus periódicos de todos los días, las tiras cómicas *Buzz Sawyer* y *Rex Morgan, M.D.* Cinéfilo empedernido, le preguntó a Nabokov qué películas había visto en Berlín en los años veinte y treinta. Nabokov recordó con cariño a Charlie Chaplin y a los hermanos Marx, y narró con gran precisión de detalles escenas de películas de Laurel y Hardy que había visto treinta o cuarenta años antes. (Boyd, 2006, p. 705)

Así, el famoso anotador, fue tal vez el primero en señalar la presencia de la cultura popular¹¹⁶ en la obra de Nabokov:

¹¹⁶ No solamente Appel Jr. es insistente en la riqueza de las influencias literarias en *Lolita*, mezcladas con la cultura popular. Otros críticos como Abrams señalan la unión con diversos productos culturales:

there is within [*Lolita*] a kind of labyrinth of other works. We hear about Poe often, but there are also references to Shakespeare, Goethe, Christie, Freud, Borges, Proust, Hegel, Rimbaud, Baudelaire, Eliot, Sade, Conan Doyle, Alice in Wonderland, Greek mythology, Joyce, *even comic books and magazines* [énfasis agregado] –the references seem to go on ad infinitum. (2007, p. 123)

Certain pervasive attitudes, effects, and techniques in his fiction could not have been achieved without a knowledge of cinema, and [Nabokov's *Dark Cinema*] will argue that popular forms have exerted a positive influence on a body of work whose themes are not exclusive to high art. (Appel Jr., 1974, p. 26)

Humbert, situado anacrónica y alienadamente en los Estados Unidos, también vive a plenitud un capitalismo tardío que ofrece todo tipo de mercancías, amplias autopistas que sirven para la movilización de productos (todo ello motivado por el nuevo consumo febril y masificado), pero a la vez para la movilización de seres marginales, como él mismo y su nínfula, y que ven en el vehículo una posibilidad para la escapatoria y el refugio:

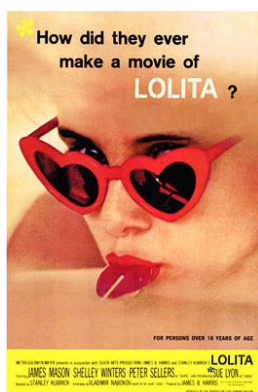
I must now register (as I gently grade my story into an expression of the continuous risk and dread that ran through my bliss) should in no wise reflect on the lyrical, epic, tragic but never Arcadian American wilds. They are beautiful, heart-rendingly beautiful, those wilds, with a quality of wide-eyed, unsung, innocent surrender that my lacquered, toy-bright Swiss villages and exhaustively lauded Alps no longer possess. (V. Nabokov, 2012b, p. 168)

El ingreso de Humbert a los Estados Unidos le representa un choque cultural debido a esa sociedad inmersa del todo en un consumo febril, por la superficialidad y frivolidad de la cultura popular representadas particularmente en *Lolita* y su madre, y porque los rasgos que Humbert no acepta de los Estados Unidos son los que encarna Charlotte (Raguét-Bouvard, 1996, p. 112):

I heard my indefatigable landlady creeping stealthily up to my door to whisper through it –just to make sure, she said, I was through with the Glance and Gulp magazine I had borrowed the other day. From her room Lo yelled she had it. We are quite a lending library in this house, thunder of God. (V. Nabokov, 2012b, p. 47)

De tal manera que el interés de este capítulo, es indagar en torno a la relación, inclusión y recurrencia de la cultura popular en *Lolita*. Porque ante todo, Nabokov fue “capaz de convertir en mito a su protagonista –su Lolita dará origen a la lolita [...] que abrirá las puertas de la novela para que la cultura popular entre en ella sin escrúpulos y en adelante se instale” (Aparicio Maydeu, 2001, p. 23). La cultura literaria de Humbert se despliega entremezclada con alusiones a los cómics que Lolita consume con fruición bovariana, con la música popular que escucha fascinada, con la publicidad que la encanta y la invita al consumo, con las revistas del corazón y del cine que alimentan sus sueños de convertirse algún día en una de sus estrellas. Lolita será pues la doncella reactualizada pero que ya explota en las más insoportables pataletas a la vez que masca chicle y le arrebató a Humbert la sección de cómics del periódico que lee. Y desde su primera edición, *Lolita* llamó la atención por ser una versión “fresca” y reactualizada del mito de la nínfula. Esa búsqueda incesante de niñas por parte de Humbert, antes de llegar a la casa de Charlotte, culmina aquí, o por lo menos provisionalmente, porque como bien afirma él, un ninfolepto jamás se cura de su enfermedad. Ese unir a su primer y dulce amor –Annabel– con Lolita, porque el texto es claro en señalar que la adolescente norteamericana es la reencarnación de su amor

adolescente, se da en ese espacio paradisiaco y bucólico que es el jardín de las Haze: “there was my Riviera love peering at me over dark glasses” (V. Nabokov, 2012b, p. 39), confiesa Humbert. Y no puede haber tal vez una frase que mejor exprese esa unión entre el pasado y el presente, entre lo clásico y lo moderno: su europeo amor perdido en la infancia (tiempo donde están presentes las gafas oscuras), reencarna ahora en esta nínfula norteamericana que igualmente las lleva, utensilio que se ha considerado además como fetiche del consumo, como liberación (miro pero no me miran) y de una actitud *cool*. De utensilio fetichizado además porque estas gafas estuvieron presentes en el poster para la película de Kubrick, y que bien famoso ha sido:



Las gafas que observamos en el afiche fueron las gafas oscuras que un Humbert adolescente observó en la playa con Annabel y serán las mismas que se encuentre en la dulce de cara de Lolita como si lo persiguieran constantemente:

In the course of the sun-shot moment that my glance slithered over the kneeling child (her eyes blinking over those stern dark spectacles—the little Herr Doktor who was to cure me of all my aches) while I passed by her in my adult disguise (a great big handsome hunk of movieland manhood), the vacuum of my soul managed to suck in every detail of her bright beauty, and these I checked against the features of my dead bride. (V. Nabokov, 2012b, p. 39)

Las gafas oscuras son un buen elemento para ejemplificar el símbolo de ligereza de Lolita y que se va a convertir en símbolo de seducción, felicidad consumista, indulgencia. Porque veremos a Humbert despotricando en todo momento contra el filisteo mundo norteamericano. Es un extraño allí, solo un viajero, un cosmopolita a la vez que explorador, un hombre de letras que necesita de la soledad para componer aparentemente su obra, pero lo que intenta es huir de la presencia de Charlotte y de sus constantes demandas. Originario de Europa, de un mundo bien visto por la esnob Charlotte y quien aspira por supuesto a pertenecer a ese mundo. La confrontación entre Humbert (Europa) y Charlotte (los Estados Unidos) bien puede servir como metáfora del enfrentamiento entre la alta cultura y la cultura popular:

I swallowed my spoonful, wiped my lips with pink paper (Oh, the cool rich linens of Mirana Hotel!) and said: ‘I have also a surprise for you, my dear. We two are not going to England.’

‘Why, what's the matter?’ she said, looking –with more surprise than I had counted upon– at my hands (I was involuntarily folding and tearing and crushing and tearing again the innocent pink napkin). (V. Nabokov, 2012b, pp. 89-90).

Y la anterior cita tiene ciertos elementos que vale la pena destacar. Primero, la comparación que hace Humbert entre el mitificado hotel de su infancia, el Hotel Mirana, y ahora su situación actual donde solo encuentra artificios que simulan elegancia, pero sin lograrlo. El color rosado de las servilletas de papel, mientras que los de su hotel eran de tela, no ayudan mucho a esta especie de malestar que Humbert parece siempre mostrar. Lo otro es que sin duda el hecho de doblar, rasgar y estrujar y volver a rasgar ese pedazo de servilleta sirve como índice embrionario para lo que luego hará con las cartas que Charlotte iba a enviar pero que su muerte precipitada impidió. Porque a propósito de Charlotte, particularmente hay una mirada ácida y burlona. Talbot, amiga de Lolita e hija de un hombre con poder, no deja indiferente a la esnob Charlotte: “I recalled with a funny pang the frequency with which poor Charlotte used to introduce into party chat such elegant tidbits as ‘when my daughter was out hiking last year with the Talbot girl’” (V. Nabokov, 2012b, p. 136). Frases hechas, clichés, de eso está plena Charlotte quien bien se podría entender a la luz de Broch cuando plantea que una de las características del kitsch tiene que ver con la imitación (1979, p. 7). Remedo que parece inevitable porque, continúa Broch, el “kitsch siempre está sometido a la influencia dogmática de lo que ‘ya ha existido’, para comprender que nunca toma directamente sus vocablos de la realidad del mundo, sino que utiliza vocablos prefabricados que con su poder se hacen rígidos hasta convertirse en *clichés*” (p. 10). Así que Charlotte, a la vez que esnob y con aires de trepadora social, es la encarnación del mal gusto de la clase media norteamericana:

El personaje de Charlotte Haze merece un minucioso estudio, ya que es la encarnación de la clase media americana, inmersa en la cultura del consumismo de los años 50. Charlotte es el más claro ejemplo del tratamiento satírico que Nabokov da a las obligaciones estandarizadas de la vida americana, exhibiendo un punto de *posblost*. (Navarro, 2014, p. 73)

Y ya Nabokov había hablado de las diferencias entre lo original y lo falso en su novelística previa a *Lolita*. En su estudio sobre Gogol habla extensamente sobre el *posblost* entendido como lo falso y cursi (1990, p. 86). Ello nada alejado de la caracterización del kitsch como un fenómeno centrado “claramente en cuestiones tales como la imitación, la falsificación, la copia y lo que podemos denominar la estética de la decepción y el autoengaño” (Calinescu 1991, p. 224). Humbert dice de su nuevo país, y mejor, concretamente de los omnipresentes cuartos de hotel como “a prison cell or paradise, with yellow window shades pulled down to create a morning illusion of Venice and sunshine when actually it was Pennsylvania and rain” (V. Nabokov, 2012b, p. 145). Porque al ser los personajes principales de Nabokov sofisticados y cultos, se inclinan por necesidad a despreciar la cultura de masas. Pnin, por ejemplo, murmura para sí mismo: “Jazz, jazz, they always must have their jazz, those youngsters” (1996, p. 393). Esa misma música que, junto con otro inventario de artefactos, Humbert vincula con *Lolita*: “Sweet hot jazz, square dancing, gooey fudge sundaes, musicals, movie magazines and so forth –these were the obvious items in her list of beloved things” (V. Nabokov, 2012b, p. 147). Por ello, Appel Jr. sostiene que “Humbert's observations of American morals and mores are satiric” (1967, p. 218). Como si Pnin y Humbert se

acercaran precisamente a la posición de Nabokov, y como si este fuera el portavoz de ambos cuando afirma:

I loathe popular pulp, I loathe go-go gangs, I loathe jungle music, I loathe science fiction with its gals and goons, suspense and suspensories. I especially loathe vulgar movies –cripples raping nuns under tables, or naked-girl breasts squeezing against the tanned torsos of repulsive young males. And, really, I don't think I mock popular trash more often than do other authors who believe with me that a good laugh is the best pesticide. (V. Nabokov, 1990, pp. 100-101)

Bien resumido todo ello por Heather Jones cuando dice que *Lolita* no es más que una sátira “about American suburban life” (1990, p. 4). Porque no podemos olvidar la relación ambigua de Nabokov con la cultura popular, sobre todo su ambigüedad frente al cine (Wyllie, 2005, p. 215). Una relación con este arte que nunca dejó de ser paradójica dada esa mezcla de apatía, pero a la vez de su utilización:

Except for his positive view of screen comedy, Nabokov's references to cinema are the product of an anatomist's tour of the contemporary world, rather than a *cinéaste's* total recall, a film bluff's enthusiasm. The result is a kind of cultural criticism. (Appel Jr., 1974, p. 31)

Porque a propósito, el cine es frecuentado desde bien temprano por Humbert, ya incluso desde su matrimonio con Valeria. Además, ambos van a carreras de bicicletas y a encuentros de boxeo (curiosamente la primera y la tercera actividad practicadas por el mismo Nabokov). Una vez en casa, ella se abandona a la lectura del periódico sensacionalista *Paris-Soir*, y él, cual hombre serio, se dedica a

la escritura. Las actividades de ambos hablan finalmente de lo superficial y de lo circunspecto: ella se abandona al placer (textual), él debe trabajar en sus textos. Lo mismo, páginas después, se repetirá en casa de Charlotte: él escribirá su manual de literatura —o simulará hacerlo—, Charlotte y su hija se pelearán por las revistas del corazón. Así, a nivel metafórico, estará presente una de las manifestaciones de la narrativa contemporánea, esa unión entre lo elitista y lo popular, lo serio y lo frívolo (Santana, 2005, p. 33). Esas plácidas lecturas de Valeria y Charlotte, dan cuenta además de su sentimentalismo. Sobre todo el de la última que es dulce, tan dulce como el mejor y típico kitsch. Y el desdén de Humbert es elitista, su despliegue de ironía es el típico símbolo de los educados, ya que el sentimentalismo pertenece a aquellos que no lo son (Solomon, 2004, p. 246). Humbert ofrece, por ejemplo, cuando viaja con Lolita, muchas descripciones en torno a un decorado que despierta la más impulsiva sensiblería: “We avoided Tourist Homes, country cousins of Funeral ones, old-fashioned, genteel and showerless, with elaborate dressing tables in depressingly white-and-pink little bedrooms, and photographs of the landlady's children in all their instars” (V. Nabokov, 2012b, p. 146). Ese desprecio por lo popular estará generalmente vinculado con lo femenino, dicotomía e isotopía que se seguirán repitiendo desde Valeria: él, un hombre serio y trabajador; las mujeres vulgares y frívolas. Y es como si ellas fomentaran ese estado tan afecto al kitsch que es la pasividad, que además combinada “con la superficialidad son prerequisites importantes de este estado mental que fomenta el kitsch” (Calinescu, 1991, p. 249). El hogar de Lolita es sin duda kitsch ya que indica “crass, cloying, and creepy sentimentality” (Chambers, 2010, p. 165). Como si, igualmente al modo elitista de Guillermo de

Torre, Humbert creyera que detener a las masas es imposible, pero que las minorías sí pueden servir de dique de contención, de faro en el gusto estético (2013, p. 245).

En lo señalado con Valeria, debemos enfatizar que desde allí se empieza a vislumbrar el desprecio de Humbert por lo popular, y que es especialmente aquello que atrae a Lolita: “The narrator never misses an occasion to display his utmost scorn for the tastes of his American nymphet, especially in terms of film and music” (Bouchet, 2013, párr. 12). Desprecio además, que se mezcla con burla e ironía, y ello es natural si se entiende que es la manifestación de cuando un personaje se siente superior a otro (Chambers, 2010, p. 81). Porque al criticar a la cultura popular, Nabokov lo justificaba diciendo que “a good laugh is the best pesticide” (cit. en Appel Jr., 1974, p. 59). Aunque igualmente en *Speak, Memory* habla de sus recuerdos sobre diversos objetos de consumo de su infancia:

The kind of Russian family to which I belonged –a kind now extinct– had, among other virtues, a traditional leaning toward the comfortable products of Anglo-Saxon civilization. Pears Soap, tar-black when dry, topaz-like when held to the light between wet fingers, took care of one’s morning bath. Pleasant was the decreasing weight of the English collapsible tub when it was made to protrude a rubber underlip and disgorge its frothy contents into the slop pail. ‘We could not improve the cream, so we improved the tube,’ said the English toothpaste. At breakfast, Golden Syrup imported from London would entwist with its glowing coils the revolving spoon from which enough of it had slithered onto a piece of Russian bread and butter. All sorts of snug, mellow things came in a steady procession from the English Shop on

Nevski Avenue: fruitcakes, smelling salts, playing cards, picture puzzles, striped blazers, talcum-white tennis balls. (V. Nabokov, 2012a, p. 49)

A propósito de objetos de consumo masivo, uno de los hallazgos en Estados Unidos, y que más parece interesar a Humbert, es la explosión precisamente de ese consumo –“Next day they drove downtown to buy things needed for the camp: any wearable purchase worked wonders with Lo” (V. Nabokov, 2012b, p. 64)–, ello a juzgar además por los inventarios de objetos que constantemente hace:

In the gay town of Lepingville I bought her four books of comics, a box of candy, a box of sanitary pads, two cokes, a manicure set, a travel clock with a luminous dial, a ring with a real topaz, a tennis racket, roller skates with white high shoes, field glasses, a portable radio set, chewing gum, a transparent raincoat, sunglasses, some more garments—swooners, shorts, all kinds of summer frocks. (V. Nabokov, 2012b, p. 141)

Como si lo que se hubiera encontrado en Estados Unidos fuera un país lleno de niños deseantes, en etapa oral, desesperados ya por saciar todos sus apetitos a través de cosas, gadgets y experiencias. Appel Jr. no duda en diagnosticar que, y no sin cierto componente moral: “No one would deny that ours is a child-centered culture in deep trouble” (1967, p. 219). Pero no son solamente los objetos los que dan cuenta de la cultura popular en Lolita. También se manifiesta de manera indirecta a través de reproducciones kitsch, o de artes como el cine que Humbert parece obligado a “soportar” (también) por Lolita. Así, observamos finalmente toda una urdimbre conformada por el arte

elitista (representado a través de Humbert) y sus representaciones kitsch gracias a la casa de Charlotte. Humbert, a través de su relato, nos da cuenta sobre todo de la urdimbre norteamericana, y gracias a él, sabemos de sus habitantes, paisajes, pueblos y hoteles: “*Lolita* est le premier roman qui m'aît donné le sentiment de l'infinité américaine”, confiesa Bastide (1996, p. 236). Esta bien podría ser así entonces una novela etnográfica, una *road novel* inventariando la cultura popular norteamericana, sobre todo la de los años cincuenta, y ofreciendo su visión de cómo esta crea y controla a sus consumidores: “Nabokov’s *Lolita* (1955), a visión of the 1947-52 period, succeeds better than any other postwar American novel in its rendering of the ways in which songs, ads, magazines, and movies creat and control their consumers” (Appel Jr., 1974, p. 15).

5.2 La presencia del cine en *Lolita*

Lolita es un bazar de casi todas las artes. Allí se dan cita el teatro, despreciado por Humbert (también), pero que sirve de apropiado *mise en abyme* cuando Lolita ensaya una representación, el cine adorado por esta y aceptado por Humbert, así como la poesía, la pintura, la fotografía, y hasta la escultura con “I recalled a scene worthy of a great artist: *petite nymphe accroupie*” (V. Nabokov, 2012b, p. 261), alusión que podría tener que ver con la escultura de Rodin “La femme accroupie”. Artes haciendo presencia en mayor o menor grado. Pero la presencia de diversas artes no es solamente exclusividad de *Lolita*. Previamente a esta, encontramos la parodia del cine en *Laughter in the Dark*, aunque casi toda la producción de Nabokov está llena de a alusiones a este. En *Desesperación* tenemos también, por ejemplo, que:

Pues sí, yo he visto todo eso, pero es que la semejanza entre los hermanos gemelos queda afectada desfavorablemente por el sello del parentesco, en tanto que el actor de un filme que desempeña un doble papel apenas puede engañar a nadie, pues aunque aparezca con las dos personalidades a un tiempo el ojo es capaz de rastrear la línea coincidente de las dos imágenes. (1980, p. 30)

El cine, además, en *Desesperación* no es metáfora, sino actividad pura:

Desde hace mucho tiempo, esta manera de escabullirse era la preferida del *Kinematograph*, alias Cinematógrafo, alias “Moving Pictures”. Veíase al héroe héroe haciendo esto o lo otro, y entretanto... Puntos...Y la acción continuaba en el campo. Entretanto... Un nuevo párrafo, por favor. (1980, p. 62)

Y como si estuviéramos leyendo líneas calcadas de *Lolita*, Herman remata páginas más adelante también con un “Los sábados por la noche íbamos al café o al cine. Pertenecíamos a la crema de la acicalada clase media o, por lo menos, esto era lo que parecía ocurrir” (1980, p. 35). Hay que decir que *Lolita*, por su parte, es ante todo una novela visual: Humbert se queja constantemente, por ejemplo, de no tener una cámara que logre dar cuenta de sus experiencias con la nífula, sobre todo cuando dice concretamente: “(pity no film had recorded the curious pattern, the monogrammic linkage of our simultaneous or overlapping moves)” (V. Nabokov, 2012b, p. 57). Y si la pintura y el cine le sirven a Humbert como medios para expresarse y ayudarse con las palabras, también habría deseado en muchas ocasiones haber grabado escenas memorables,

paradójicamente él que veía con aprensión y sorna el cine: “Her racket had cost me a small fortune. Idiot, triple idiot! I could have filmed her! I would have had her now with me, before my eyes, in the projection room of my pain and despair!” (V. Nabokov, 2012b, p. 230). Fantasea además, con comportarse y actuar como un actor: “And nothing prevented me from repeating a performance that affected her as little as if she were a photographic image rippling upon a screen and I a humble hunchback abusing myself in the dark” (V. Nabokov, 2012b, p. 62). La memoria está también relacionada con el cine y la cultura fotográfica: “[a] group of metaphors and comparisons used in *Lolita* is taken from photography and movie making. Often this imagery is connected to the theme of memory” (Proffer, 1968, pp. 108-109). Una de ellas, bien concreta, es cuando Humbert vuelve de nuevo a *The Enchanted Hunters*, recordando su paso por allí con *Lolita*, y se pregunta si a lo mejor no ha quedado retratado en una de las fotografías para el periódico local, y, recurriendo a una de sus más socorridas metáforas, la de la mitológica diosa de la memoria, dice: “An innocent camera catching me on my dark way to *Lolita*'s bed – what a magnet for Mnemosyne!” (V. Nabokov, 2012b, p. 262).

Para entrar de lleno en la presencia del cine en *Lolita*, hemos de decir que la relación entre Nabokov y el cine hay que situarla en su infancia, cuando escapaba con Colett, a oscuras salas de cine, así como Humbert con *Lolita*, para encontrar un lugar alejado de las miradas inquisidoras, y un lugar apropiado para las caricias furtivas, un espacio acogedor perfecto para el anonimato: “The next glimpse is of our evading pursuit by entering a pitch-dark *cinéma* near the Casino (which, of course, was absolutely out of bounds)” nos revela Nabokov en

Speak, Memory (2012, p. 119). Y continúa mucho más adelante, describiendo esos momentos de manera nostálgica, dando también detalles de imágenes y sonidos, proyectados en la pantalla como si la realidad estuviera precisamente ahí, en la oscuridad de una sala de cine de su infancia:

On late afternoons, we got into the last row of seats in one of the two movie theaters (the Parisiana and the Piccadilly) on Nevski Avenue. The art was progressing. Sea waves were tinted a sickly blue and as they rode in and burst into foam against a black, remembered rock (Rocher de la Vierge, Biarritz –funny, I thought, to see again the beach of my cosmopolitan childhood), there was a special machine that imitated the sound of the surf, making a kind of washy swish that never quite managed to stop short with the scene but for three or four seconds accompanied the next feature –a brisk funeral, say, or shabby prisoners of war with their dapper captors. As often as not, the title of the main picture was a quotation from some popular poem or song and might be quite long-winded, such as *The Chrysanthemums Blossom No More in the Garden* or *Her Heart Was a Toy in His Hands and Like a Toy It Got Broken*. Female stars had low foreheads, magnificent eye-brows, lavishly shaded eyes. The favorite actor of the day was Mozzhuhin. One famous director had acquired in the Moscow countryside a white-pillared mansion (not unlike that of my uncle), and it appeared in all the pictures he made. Mozzhuhin would drive up to it in a smart sleigh and fix a steely eye on a light in one window while a celebrated little muscle twitched under the tight skin of his jaw. (V. Nabokov, 2012, pp. 186-187)

Durante el resto de su vida, Nabokov no dejó de frecuentar las salas de cine.¹¹⁷ Entre sus películas favoritas figuraban –por el lado de la comedia– las de Buster Keaton, Harold Lloyd y Chaplin (1990, p. 138), siendo este último el preferido también de su personaje ficcional, Sebastian Knight (1978, p. 53). Del comediante inglés, Nabokov rescata especialmente tres películas: *The Gold Rush*, *The Circus* y *The Great Dictator* (p. 138). Aunque admiradas también, pero ya en otro género, señala particularmente a *Sous les Toits de París*, *Le Million* y *A Nous la Liberté* (p. 139). No es solamente, sin embargo, el cine que Nabokov vio, sino las alusiones a este arte desperdigadas en toda su obra. Ya es sabida la importancia capital del cine como arte y como contexto en *Laughter in the Dark* (1989), así como en el cuento “El ayudante de dirección” (2001) donde se da precisamente pie para reflexionar en torno al rescate del pasado (una vez más), realizado por actores irreales encarnando a gente real:

Las productoras de cine alemanas, que en aquellos días surgían de la nada como setas [...], se proveían de mano de obra barata contratando a aquellos exiliados rusos cuya única esperanza y profesión era su pasado, es decir, un conjunto de gente totalmente irreal que se utilizaba para representar a gente real en las películas. El ensamblaje de un fantasma dentro de otro producía en una persona sensible la impresión de estar viviendo en un salón de espejos, o más bien en una cárcel de espejos, sin saber siquiera cuál era el espejo y cuál era uno mismo. (V. Nabokov, 2001, p. 653)

¹¹⁷ La importancia del cine en la obra de Nabokov es indudable, aunque el reconocimiento por parte del autor, así como con otras influencias (ya lo vimos), fue reticente (Wyllie, 2005, p. 216).

Nabokov estuvo interesado también en la adaptación de algunas de sus novelas como *Despair*, ocurriéndosele que este medio podría expresar muy bien la imagen deformada que Hermann tiene de Felix, pensando sobre todo en la *Quimera de oro* de Chaplin. A través de Serguéi Bertenson, se le sugiere dicha idea al director Lewis Milestone, pero tal insinuación no prosperó (Boyd, 1992, p. 427). Aunque dos años después de la muerte de Nabokov, la novela tuvo suerte por fin ya que esta fue adaptada libremente por Rainer Werner Fassbinder (1978). En vida del autor, sin embargo, tanto *Laughter in the Dark*, como por supuesto *Lolita*, fueron llevadas al cine. En *Strong Opinions* (1990) Nabokov es indagado constantemente por sus reacciones frente a dichas adaptaciones, y su relación con el cine en general. También, y frente a la posibilidad de que *Invitation to a Beheading* fuera una reescritura de *We* de Zamiatin escenificada por los hermanos Marx, Nabokov simplemente responde: “The verbal part of the cinema is such a hodgepodge of contributions, beginning with the script, that it really has no style of its own” (1990, p. 139).

Por otra parte, Dabney Stuart en *Nabokov: The Dimensions of Parody* (1978) analiza precisamente la función paródica del cine en su obra:

the most frequent mode of artistic perception Nabokov employs by means of which to structure his ‘novels’ is the motion picture; it shows up in *King, Queen, Knave* and *Lolita* particularly, but in both those books, as in others where it is less insistent, it coexists with other modes. (p. 89)

Laughter in the Dark (1989) merece un capítulo completo en el trabajo de Stuart, ya que esta es una novela que decidida y prácticamente gira toda alrededor del mundo cinematográfico. Margot, al igual que Lolita, quieren ser estrellsa de cine, y ahí vemos cómo las dos con este deseo, se parecen y resultan reescritas, Lolita se decanta del todo, y se pule hasta llegar a la imagen definitiva:

Cada vez que un pintor, un compositor o un escritor cita su obra anterior [...], el nuevo contexto califica, expande, ironiza o corrige el original. Estos movimientos metamórficos son lo más revelador de la vida del tiempo pasado en las gramáticas de la creación. (Steiner, 2002, p. 105)

Margot trabaja en una sala indicando los puestos a los asistentes, y tanto ella como el resto de los personajes terminan viviendo aquello que ven en la pantalla. Es decir, como si paródicamente, el cine sirviera como espejo y representación de las acciones de los personajes al mejor estilo del teatro isabelino. Pero si bien es importante la presencia del cine en la obra nabokoviana, este no deja de ser mostrado como una pálida muestra de la realidad. El narrador de *La verdadera vida de Sebastian Knight*, señala que podría describir la forma de andar, reír o estornudar de su biografiado, pero ello sería nada más que recortes cinematográficos sin relación con el drama completo (1978, pp. 20-21). Paralelamente, en *Lolita*, Charlotte es descrita y despachada físicamente con una famosa estrella de cine pero como si de su pálida copia se tratara frente a la imagen cinematográfica:

I think I had better describe her right away, to get it over with. The poor lady was in her middle thirties, she had a shiny forehead, plucked eyebrows and quite simple but not unattractive features of a type that may be defined as a weak solution of Marlene Dietrich. (V. Nabokov, 2012b, p. 36)

Humbert no para allí, ya que no desaprovecha oportunidad de observar con sorna cómo partes del cuerpo de su nueva esposa tienen un referente con los de dicha actriz: “The wings of the driver’s Marlenesque nose” (V. Nabokov, 2012b, p. 50). Cuando Charlotte muere, dice entre cínico y liberado, recurriendo de nuevo al hipotexto fílmico: “Adieu, Marlene!” (V. Nabokov, 2012b, p. 103). Recordemos también que si Charlotte se parece a Marlene, a su vez Lolita terminará por parecerse a su madre. Así que en últimas, en el deseo de Lolita de viajar a Los Ángeles y ser una estrella de cine, indirectamente logrará metamorfosearse en la misma Dietrich: “Lolita is in the process of becoming another Charlotte, another cipher in mindless America”, sugiere Rampton (1984, p. 115). Y si Charlotte es comparada con Marlene Dietrich, hay que anotar que las comparaciones con el cine ya habían estado presentes en *La verdadera vida de Sebastian Knight*: la misteriosa Nina es comparada con *Mata Hari*, cuya versión fílmica es protagonizada por una actriz parecida en el estilo de Dietrich, la famosa Greta Garbo (Appel Jr., 1974, p. 40). Por otra parte, los sueños de estrellato de Lolita se complementan con su colección de afiches cinematográficos. Arriba, en su cama, tiene un afiche del actor

Robert Young, y quien según ella, tiene un cierto parecido con Humbert:¹¹⁸



[Robert Young]

Así que la presencia del cine en *Lolita* es indudable, y ello ha dado tal vez pie para que en sí hubiera ganado el favor de este formato pocos años después de haberse publicado la novela en los Estados Unidos (Agirre, 2010). Y desde muy joven, ya en su época parisina, Humbert nos informa ya de su cercanía con el cine cuando dice: “I discussed Soviet movies with expatriates” (V. Nabokov, 2012b, p. 15). Ya en los Estados Unidos, utilizará la excusa del cine para poder entretener a su hijastra y alejarla del pensamiento de su madre ya muerta, o de

¹¹⁸ Incluso, Humbert intenta proceder como si realmente estuviera actuando en una película:

The air, despite a steady drizzle beading it, was warm and green, and a queue of people, mainly children and old men, had already formed before the box office of a movie house, dripping with jewel-fires. ‘Oh, I want to see that picture. Let’s go right after dinner. Oh, let’s!’ ‘We might,’ chanted Humbert –knowing perfectly well, the sly tumescent devil, that by nine, when *his* show began, she would be dead in his arms. (V. Nabokov, 2012b, pp. 115-116)

Las imágenes a las que recurrirá Humbert para su primer encuentro sexual con Lolita, tendrán también toda la dimensión del cine. Es como si activara todos los códigos de la cultura popular en Estados Unidos para poder conquistar a su nínfula norteamericana: “I seemed to have shed my clothes and slipped into pajamas with the kind of fantastic instantaneousness which is implied when in a cinematographic scene the process of changing is cut” (V. Nabokov, 2012b, p. 128).

esconder la anormalidad de su vida. Para ello utiliza entonces el anonimato de las oscuras salas de cine y lleva a Lolita febrilmente a ver todo tipo de películas. Esta es tal vez una de las más completas y largas alusiones al cine en *Lolita*, un acopio de afirmaciones donde Humbert parece hacer una declaración de principios en torno al cine, y su importancia en el relato:

There were other unpleasant incidents. There was the movie theatre once, for example. Lo at the time still had for the cinema a veritable passion (it was to decline into tepid condescension during her second high school year). We took in, voluptuously and indiscriminately, oh, I don't know, one hundred and fifty or two hundred programs during that one year, and during some of the denser periods of movie-going we saw many of the news-reels up to half-a-dozen times since the same weekly one went with different main pictures and pursued us from town to town. Her favorite kinds were, in this order: musicals, underworlders, westerners. In the first, real singers and dancers had unreal stage careers in an essentially grief-proof sphere of existence where-from death and truth were banned, and where, at the end, white-haired, dewy-eyed, technically deathless, the initially reluctant father of a show-crazy girl always finished by applauding her apotheosis on fabulous Broadway. The underworld was a world apart: there, heroic newspapermen were tortured, telephone bills ran to billions, and, in a robust atmosphere of incompetent marksmanship, villains were chased through sewers and storehouses by pathologically fearless cops (I was to give them less exercise). Finally there was the mahogany landscape, the florid-faced, blue-eyed roughriders, the prim pretty schoolteacher arriving in Roaring Gulch, the rearing horse, the spectacular stampede, the pistol thrust through the shivered windowpane, the stupendous fist fight, the crashing mountain of

dusty old-fashioned furniture, the table used as a weapon, the timely somersault, the pinned hand still groping for the dropped bowie knife, the grunt, the sweet crash of fist against chin, the kick in the belly, the flying tackle; and immediately after a plethora of pain that would have hospitalized a Hercules (I should know by now)[, nothing to show but the rather becoming bruise on the bronzed cheek of the warmed-up hero embracing his gorgeous frontier bride. I remember one matinee in a small airless theatre crammed with children and reeking with the hot breath of popcorn. The moon was yellow above the neckerchiefed crooner, and his finger was on his strumstring, and his foot was on a pine log, and I had innocently encircled Lo's shoulder and approached my jawbone to her temple, when two harpies behind us started muttering the queerest things— I do not know if I understood aright, but what I thought I did, made me withdraw my gentle hand, and of course the rest of the show was fog to me. (V. Nabokov, 2012b, pp. 169-171)

Así que en torno a las películas vistas por Humbert y Lolita, estas “constitute a veritable survey course in the popular American product” (Appel Jr., 1974, p. 112). Además, si bien Humbert se interna con Lolita en salas de cine para ver “voluptuosamente” todo el cine posible, Clare Quilty su antagonista aprovecha la pasión de la nínfula por este arte para utilizarla en sus escenas de sexo bizarro en las cuales Lolita finalmente no querrá participar. La oscuridad de la sala de cine es igualmente importante, incluso en la casa de Charlotte, ya que cuando todos están en el porche, este se oscurece y Humbert escucha cómo Charlotte cuenta una película que ella y su hija han visto, pero de la que no se da su título; según Appel Jr. es *Fighting Father Dunne* (1974, p. 112) y según Wakashima (s. f.), traductor de la novela al

japonés, es *The Quiet Man* dirigida por John Ford. Otra asignación, esta vez hipofílmica, sumida en la indeterminación:

Last night we sat on the piazza, the Haze woman, Lolita and I. Warm dusk had deepened into amorous darkness. The old girl had finished relating in great detail the plot of a movie she and L. had seen sometime in the winter. The boxer had fallen extremely low when he met the good old priest (who had been a boxer himself in his robust youth and could still slug a sinner). (V. Nabokov, 2012b, p. 45)

Recordemos que en ese mismo porche, Humbert relata sus aventuras árticas inexistentes así que este oscuro porcho no sirve solamente como motivo de relatar películas vistas, sino como motivo para activar otras ficciones.

a) El amor obsesivo como patrón en *Lolita* y la película *Possessed*

Humbert Humbert es un hombre de viajes, sobre todo de aquellos que le representan la escapatoria, y está en constante movimiento: de París a Nueva York, de Nueva York al Ártico, del Ártico a un tradicional barrio suburbano en Ramsdale, y de allí a carreteras y cientos de moteles en la Norteamérica de mediados de los 40. Tanto si se trata del Ártico canadiense –como todo buen héroe romántico (Manolescu, 2008)– como de las carreteras norteamericanas, nos brinda un análisis detallado de sus pensamientos y sensaciones, sea que los obtenga de un frío paisaje, o de lo que encuentra en los hoteles, o de lo que lee en los periódicos. Y tales viajes dan la impresión de ser una repetición separada en el tiempo, obviamente. Por cierto, en *Lolita*, y

generalmente en la obra de Nabokov, dichas repeticiones se presentan abundantemente:

What enabled Nabokov to explore pattern in time in entirely new ways was the gradual mastery he acquired over the recombination of fictional details. He transmutes a recurrent element sufficiently for the repetition to be overlooked, he casually discloses one piece of partial information and leaves it up to us to connect it with another apparently offhand fact, or he groups together stray details and repeats the random cluster much later in what appears to be a remote context. (Boyd, 1990, p. 300)

Uno de los viajes, evidentemente el más penoso, es cuando pierde a su Lolita, y a partir de allí comienza a buscarla, así como a Quilty. En dicha búsqueda, Humbert ofrece gran cantidad de datos literarios y geográficos, además de noticias que lee en los periódicos. Pero al sentirse cansado de tal indagación, opta por ir al hotel The Enchanted Hunters, lugar donde fue el más feliz de los hombres con su nínfula, y sólo para practicar lo que mejor sabe hacer, recordar: “a curious urge to relive my stay there with Lolita had got hold of me. I was entering a phase of existence where I had given up all hope of tracing her kidnaper and her” (V. Nabokov, 2012b, p. 261). Mientras está allí, decide ir a la librería local, a comprobar los hechos de aquel feliz verano cuando estuvo allí con la nínfula en The Enchanted Hunters: “Anyway, I was literally gasping for breath, and one corner of the book of doom kept stabbing me in the stomach while I scanned and skimmed...*Brute Force* and *Possessed* were coming on Sunday, the 24th, to both theatres” (V. Nabokov, 2012b, p. 262). Esto es, por decir lo menos, curioso y paradójico, ya que de las cerca de doscientas

películas que Humbert asegura haber visto con *Lolita*, sólo estos dos títulos reales se mencionan: *Brute Force* dirigida por Jules Dassin (1947) y *Possessed* por Curtis Bernhardt (1947).¹¹⁹ Y en ambos casos, no hay duda de que “Nabokov's characters [...] take their cinema-going seriously” (Wyllie, 2005, p. 222), así como parece haber sido el caso del autor ruso. De hecho, este indica haberlas tenido en cuenta precisamente para la novela: “I saw both films, and thought them appropriate for several reasons. But I don't remember why...[...]. I guess I should have said more about them” (cit. in Appel 1974, p. 210). Como si Nabokov hubiera estado bajo la experiencia de la criptomnesia explicada antes en el capítulo uno. Tampoco Appel Jr. se equivoca al afirmar que ambas películas tienen mucho que ver con *Lolita*, ya que “the titles gloss H.H.'s circumstances, and *Brute Force* –a prison film, which Nabokov thought he had seen– is thematically apt” (2012, p. 436). Por otra parte, el tipo de hipotextos encontrados en *Lolita* encierran sentimientos de idealización y de hostilidad hacia el ser amado, la desaparición de este y una consiguiente obsesión por la pérdida. Así pues, si se hace una comparación cuidadosa, la película *Possessed* tiene mucho que ver con la novela. Incluso, Appel Jr. llega a afirmar que *Possessed* “is more immediately appropriate” (1974, p. 211), debido al amor no correspondido que experimenta Humbert, y que finalmente lo lleva “to a madhouse a year after *Lolita*'s departure” (Appel Jr., 1974, p. 211). Suerte que, entre otras, comparte con Louise, la protagonista de *Possessed*. En este sentido, se ha comparado en este

¹¹⁹ Se sabe también que la escritura de *Lolita* estuvo comprendida entre los años 1949 y 1954, lo que indica que Nabokov incorporó el dato a posteriori, el autor mismo diciendo al respecto: “I saw both films, and thought them appropriate for several reasons. But I don't remember why...[...]. I guess I should have said more about them” (cit. en Appel Jr., 1974, p. 210).

trabajo la novela y la película, teniendo en cuenta el análisis que hace Bouchet (2010) sobre las *mises en abyme* presentes en *Lolita*, y con el fin de señalar el patrón del amor obsesivo. Todo esto teniendo en cuenta, a su vez, que la presencia del cine en la obra de Nabokov es más que evidente, y que esta ha sido analizada, principalmente, por Appel Jr. (1974) y por Wyllie (2003, 2005, 2015).

Autoras como Fraysse (2008) y Bouchet (2010), y especialmente con el trabajo de esta última, “analysis of embedded structures and meta-artistic devices in *Lolita*”, han estudiado lo que, gracias a ellas, ya es evidente: los patrones implícitos en la obra de Nabokov, lo que ha sido señalada desde bien temprano por Appel Jr. Según el crítico, estos patrones son una manifestación de la narrativa intrincada de Nabokov, un rasgo claramente ligado a su escritura porque “[an] involuted work turns in upon itself, is self-referential, conscious of its status as a fiction, and ‘*allégorique de lui-même*’ –allegorical of itself, to use Mallarmé’s description of one of his own poems” (Appel Jr., 2012b, p. xxiii). Así que particularmente, uno de los rasgos de tal complejidad en *Lolita*, es precisamente este tipo de patrones:

Nabokov’s passion for chess, language, and lepidoptery has inspired the most elaborately involuted patterning in his work. Like the games implemented by parody, the puns, anagrams, and spoonerisms all reveal the controlling hand of the logomachist; thematically, they are appropriate to the prison of mirrors. (Appel Jr., 2012b, p. xxviii)

Por su parte, Bouchet manifiesta respecto a la complejidad de *Lolita* que esta “also provides embedded structures that function as typical

mises en abyme”, o en otras palabras, elementos “which mirror the whole or some part of the novel” (Bouchet, 2010, par. 13). Estas *mises en abyme* pueden entenderse, además, como “[t]he work-within-the-work”, y explicado de nuevo por Appel Jr. como “[t]he self-referential devices in Nabokov, mirrors inserted into the books at oblique angles, are clearly of the author’s making, since no point of view within the fiction could possibly account for the dizzying inversions they create” (Appel Jr., 2012b, p. xxix).

Uno de los patrones en *Lolita* tiene que ver con la tendencia de Humbert por utilizar obsesivamente hipotextos en torno al amor trágico, es decir, reescritos en el hipertexto *Lolita*, si tenemos en cuenta la teoría palimpsestual de Genette (1997). Y la relación entre *Lolita* y estos “trágicos” hipotextos ha sido analizada además ampliamente por Appel Jr. (2012b), y quien señala, por ejemplo, la recurrencia de la obra de Poe en la novela, en especial, el famoso vínculo entre la “Annabel Lee” del poeta estadounidense y la Annabel Leigh de Humbert. Por otra parte, Fraysse (2008) y Proffer (1968) señalan el recurrente hipotexto *Carmen* de Prosper Mérimée (2011),¹²⁰ Wyllie (2000) analizando además cómo una de las canciones que canta Lolita se relaciona con dicho hipotexto de Mérimée:

O my Carmen, my little Carmen!
Something, something those something nights,
And the stars, and the cars, and the bars and the barmen—

And, O my charmin', our dreadful fights.
And the something town where so gaily, arm in

¹²⁰ *Albertine disparu* (Proust, 1992), sería otro hipotexto que valdría la pena incluir aquí.

Arm, we went, and our final row,
And the gun I killed you with, O my Carmen,
The gun I am holding now.

(Drew his .32 automatic, I guess, and put a bullet through his moll's eye.)
(Nabokov, 2012b, p. 61)

A su vez, la canción podría ser una parodia de otra que habla sobre asesinar al ser amado, a saber, la clásica *Frankie and Johnny*, que comparte los elementos de amor, traición, obsesión y venganza, casi los mismos elementos a los que nos hemos estado refiriendo, y que encontramos, en particular, en esta famosa canción:

Not only is this rendition of *Frankie and Johnny* significant in its relevance to the novel's plot, but also in its thematic elements, particularly its cinematic style and its associations with the American Western and gangster movie, which are to feature in Humbert Humbert's depiction of Quilty's murder: '(Drew his .32 automatic, I guess, and put a bullet through his moll's eye.)' The theme of revenge is also central to Humbert Humbert's scenario, reaffirming the sense of him as the innocent wronged, and thus justifying his actions. It is also crucial that Frankie is depicted as a heroic character whose pride and dignity remains intact. (Wyllie 2000, 449)

Y como se mencionó anteriormente, los rasgos comunes de estos hipotextos son la idealización, la ausencia (en la forma de muerte natural, asesinato o simple fuga) y la obsesión con la desaparición del ser amado que puede acabar en agresión, como en *Carmen* (lo cual se conecta con *Possessed*, tal como veremos más adelante). Ahora bien, debemos agregar un nuevo elemento: una escena final en la cual el

asesino o doliente recrea la historia y reconstruye a su amado a través de un texto, bien sea escrito o fílmico. Es por esto que deberemos, desde luego, prestar atención a la trágica historia de amor en *Possessed*, la cual refleja claramente algunos elementos presentes en *Lolita* al modo de *mise en abyme*, así que en este caso, *Possessed* podría ser también, y más bien, un *hipofílmico*. Así que entraremos a analizar con más detalle, el vínculo entre ambos, remitiéndonos primero a la relación ambivalente de Nabokov con el cine.

La confusa relación que hay entre Vladimir Nabokov y el cine se debe a su combinación de aparente indiferencia y fascinación (Wyllie 2003, p. 3). Al mismo tiempo, *Lolita* es una de aquellas novelas que podría categorizarse como casi una enciclopedia de la cultura popular: cine, canciones de moda y publicidad, están ahí para hacer de ésta una de las más sorprendentes y complejas novelas del siglo XX.¹²¹ De igual modo, la cultura popular sirve como medio para definir a Lolita y crear una distancia entre ella y la cultura elitista de Humbert, además de expresar su disgusto hacia Quilty, justamente un director de cine (Wyllie, 2003, p. 128):

The conflict of high and low cultures in the novel is essentially a conflict of identities. Neither one or the other wins, in the sense that one is destroyed to enable the other to exist, but there is a sense that America, as representative of low culture, ultimately has the stamina

¹²¹En las muchas referencias que hace a la cultura popular, Nabokov ahonda particularmente en el subtexto biográfico de Charles Chaplin en relación con Humbert (ver Wyllie, 2015). Con respecto a otras formas artísticas, Wyllie afirma que los narradores/protagonistas de Nabokov “often explicitly emulate the theater, as they do painting or literature [...], but also, and at the same time, in combination with filmic images and devices” (Wyllie 2003, p. 30).

and universal appeal to eclipse the more precious and exclusive high European culture which Humbert Humbert represents. Nevertheless, Humbert Humbert is forced to concede to a culture which he considers vastly inferior because it is both indifferent to and ignorant of his own cultural heritage, yet he never relinquishes his superior stance. After all, he considers himself to be not only a representative, but a contributor to a great European tradition, but he does develop a level of understanding and appreciation of America's counter culture, which is evident in the details of Lolita's world of music, magazines and movies. (Wyllie, 2000, pp. 444-445)

Lolita contiene además constantes referencias al cine mediante películas a las que alude sin mencionar sus títulos, lo que lleva a los críticos a suponer (a veces erróneamente), como es el caso de Tadashi Wakashima's (s. f.), y quien identifica *The Quiet Man* (1952) de John Ford como una de estas películas:

Thursday. Last night we sat on the piazza, the Haze woman, Lolita and I. Warm dusk had deepened into amorous darkness. The old girl had finished relating in great detail the plot of a movie she and L. had seen sometime in the winter. The boxer had fallen extremely low when he met the good old priest (who had been a boxer himself in his robust youth and could still slug a sinner). (Nabokov 2012, p. 45)

El título asignado puede ser erróneo ya que no tiene en cuenta que esta película no se ajusta al tiempo de narración en *Lolita*. Así que debemos entender esta alusión como “more likely that Nabokov is conflating a series of Hollywood boxing movies of the 1930's and 1940's” (según comunicación por correo electrónico con Barbara Wyllie, 30 de mayo de 2016).

En las revistas cinematográficas que Lolita lee, también se encuentran alusiones al cine; además, las comparaciones y las descripciones en el libro se basan, a menudo, en este, cuando Charlotte es constantemente comparada con Marlene Dietrich, por ejemplo. Curiosamente, todas estas referencias fílmicas reflejan el destino de la novela, gracias a la adaptación temprana de Kubrick, y que hizo de esta una de las favoritas en la industria cinematográfica (Agirre, 2010). Asimismo, Humbert y Lolita son obsesivos cinéfilos: él para poder robar sus caricias, ella para permitirse soñar con convertirse en una estrella de cine. como esas que ve en las pantallas. Sin embargo, y lo que es más importante, la inclusión del cine en *Lolita* no es sólo a nivel de contenido sino también a nivel formal:

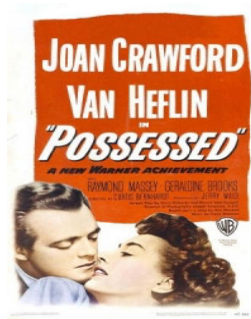
Nabokov's excitement [with film] parallels the fervor with which many of his protagonists pursue their cinematic dreams. This 'keenness' also extends to his manipulation of the processes, styles, and techniques of film-making in his fiction, which both generates a thematic context for the preoccupations of his movie-obsessed characters and introduces a new narrative and perceptual dimension that impacts upon fundamental notions of time, memory, mortality, and the imagination. (Wyllie, 2005, pp. 217-218).

En *Nabokov at the Movies*, Wyllie (2003) también ofrece un completo estudio de los recursos fílmicos formales encontrados en la obra de Nabokov, así como las recreaciones estilísticas que hacen sus narradores gracias al cine. De hecho, estos recursos fílmicos se podrían entender precisamente como *myses en abyme*, en la forma de

repeticiones y dobles.¹²² Finalmente entonces, y como se mencionó anteriormente, en la obra de Nabokov encontramos indicios de autoreflexividad que se hacen evidentes gracias al uso del cine:

This notion of participating in a self-declared and acknowledged piece of creative artifice has since been acknowledged as a key element of the overall cinematic aesthetic, but it was also to become a recurrent theme of Nabokov's Russian and English fiction. (Wyllie 2003, p. 14)

Así que en este sentido, *Possessed* y *Lolita* parecieran reflejarse.



Por un lado, *Possessed* es la historia de Louise, contada a su psiquiatra en torno al amor obsesivo y no correspondido de David. Él, únicamente encuentra en ella la posibilidad de divertirse, ya que está más interesado en placeres artísticos y sofisticados, y ve las exigencias de matrimonio de Louise como una carga, hasta que finalmente le expresa su deseo de terminar con la relación. Louise queda

¹²² Si observamos algunas de las películas de Alfred Hitchcock, en especial *Shadow of a Doubt* (1943), podremos entender por qué se han hecho comparaciones entre Nabokov y el director inglés, a partir del uso del doble por parte de ambos creadores (Davidson, s.f.; Wyllie, 2005). Por otra parte, los reflejos y el confinamiento son recurrentes en el cine *noir*, así como en la narrativa de Nabokov. Otro ejemplo filmico podría ser *The Lady from Shanghai* (1947) de Orson Welles.

abandonada, como la niña que encuentra en el apego al ser amado la mayor de sus obsesiones. Al mismo tiempo, Louise trabaja como enfermera cuidando a la señora Graham, y quien cree que Louise y su marido Dean tienen una aventura, así que termina suicidándose en un lago. Aparentemente sufre los mismos delirios que luego encontraremos en Louise. Así que Dean, junto con sus dos hijos Wynn y Carol, más Louise se van a vivir a Washington. Tiempo después, Louise ve a David y esto vuelve a perturbarla, tomándose entonces la decisión de dejar su trabajo para así alejarse de David. Por su parte, Dean quien ha estado secretamente enamorado de Louise, le pide que se case con él. Ella acepta, pero le deja claro que no lo ama. Finalmente, David y Carol, la hija de Dean, se enamoran y planean casarse. Esto enfurece a Louise al punto de asesinar a David para sabotear sus planes.

Possessed y *Lolita* comparten así entonces una estructura, y es la del triángulo amoroso. David no ama a Louise, ama a Carol; Louise no ama a Dean, ama a David; de la misma manera que Humbert no ama a Charlotte, pero sí a su hija. La persona amada obsesivamente desaparece al final, la historia en sí es una confesión tendiente a explicar las razones de esta ausencia. Así, para que esa explicación tenga sentido, un jurado o un psiquiatra tienen que entrar a exponer la historia. Esto ocurre, en especial, en el caso de *Possessed*, ya que “psychiatric consultations have offered filmmakers the perfect device for unearthing dark secrets and simplifying exposition” (Gabbard & Gabbard, 1999, p. 6). Tanto Louise como Humbert han ido a parar a hospitales psiquiátricos, siendo Humbert el más experto *habitué* de ellos, al punto de jugar con sus “cuidadores” inventando sueños sólo

para tener el placer de escuchar las interpretaciones de allí derivadas. Así, mientras Louise está contando su historia en un hospital psiquiátrico, él está en prisión por haber asesinado a Quilty, casi el mismo evento que encontramos en *Possessed*. En ambas historias, es claro también que la enfermedad mental está presente desde el inicio en forma de posesión. Por su parte, Humbert (al igual que Louise) está contando su historia en un lugar donde tiene que estar confinado. Ambos comparten la misma suerte que vemos en una canción que pudo haber sido parodiada en *Lolita*, la famosa *Frankie and Johnny*:

Sheriff arrested poor Frankie,
Put her in jail the same day:
He locked her up tight in that jail-house,
And he threw the key away.
(cit. en Wylie, 2000, p. 450)

Humbert es un personaje enfermo que se comporta como si una gran fuerza tomara el control de su vida. Este es un rasgo que comparte con el cine *noir*, ya que en sus películas los personajes están “sometimes *Caught*, sometimes *Possessed*, often *Spellbound*” (Sanders, 2006, p. 101). Es decir, como si en tal posesión no hubiera una responsabilidad moral, dado que ambos personajes parecen manejados por algo que no pueden controlar. Pero, ¿y quién está a cargo del diagnóstico? En *Lolita*, la presencia de John Ray Jr. es paternalista y condescendiente al punto de decir que él, como editor “had just been awarded the Poling Prize for a modest work (‘Do the Senses make Sense?’) wherein certain morbid states and perversions had been discussed” (Nabokov, 2012b, p. 3). El editor se ubica a sí mismo por

encima del texto, organizándolo, con las omisiones y la edición que él hace. Al mismo tiempo, en el prefacio, ofrece su diagnóstico moral:

As a case history, 'Lolita' will become, no doubt, a classic in psychiatric circles [...]; and still more important to us than scientific significance and literary worth, is the ethical impact the book should have on the serious reader; [...] the wayward child, the egotistic mother, the panting maniac –these are not only vivid characters in a unique story: they warn us of dangerous trends; they point out potent evils. (V. Nabokov, 2012b, p. 5)

Como podemos observar, al igual que el psiquiatra presente en *Possessed*, o incluso en *Psycho* de Hitchcock, se trata de una figura que existe a un nivel metatextual, es decir, que explica y reordena la historia e, incluso, explica el estado mental de los narradores.¹²³ En *Possessed*, se da el diagnóstico como “over-possessiveness, as a relentless desire for a man who no longer loves [a woman]” (Doane, 1985, p. 209). Louise desea poseer a su amante pero, al mismo tiempo, es poseída por algo más fuerte que ella, entonces es como si necesitara, en términos patriarcales, ser observada por el psiquiatra varón. Además, somos testigos de que “woman's narrative reticence, her amnesia, silence, or muteness all act as justifications for the framing of her discourse within a masculine narration” (Doane, 1985, p. 216).¹²⁴

¹²³ “Apart from their ‘humour noir’ Nabokov and Hitchcock shared other key characteristics –a penchant for puzzles and game-playing, a fascination with ways of seeing and voyeurism, with complex patternings of themes and imagery, doubles and doubling, and a sophisticated manipulation of narrative conventions” (Wyllie, 2005, p. 218).

¹²⁴ Para un análisis de las mujeres retratadas como psicópatas en el cine, ver *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (Creed, 1997).

Esto es evidente cuando el psiquiatra le explica a Dean, el esposo de Louise, en la escena final que

It's a clear case of psychosis. Completely unbalanced [...]. We human beings act according to certain patterns of behavior. Sometimes, why exactly we don't know yet the pattern is broken, the wires are crossed, the mind cannot evaluate, judge, or even function properly. Shock follows shock, until eventually the mind gives way. The brain loses control and the body sinks into coma. Then in a biblical sense we might say that such a person is possessed of devils and it is the psychiatrist that must cast them out. (Bernhardt, 1947)

Humbert no ha recibido ayuda, Louise tampoco, o para ella ha llegado demasiado tarde. Lo único que queda por hacer es intentar comprender cómo pudo llegar a tal estado, para lo cual es necesario que se revele un misterioso secreto, de ahí que la presencia del psiquiatra sea tan importante. De hecho, la confesión es el núcleo de ambas historias, puesto que también Humbert debe contar sus sueños a los psiquiatras, tiene que confesar a Charlotte sus antiguos amores y, de alguna manera, está haciendo una larga confesión en prisión donde informa: "I am writing under observation" (V. Nabokov, 2012b, p. 10). En palabras de Doane, "the study of hysteria and the films of the medical discourse are quite close in their revelation of a curious and dynamic interaction between the narrativization of the female patient and her inducement to narrate, to become a story-teller as a part of her cure" (1985, p. 217). Aquí, Louise recibe un tratamiento patriarcal cuando su psiquiatra le pide que hable:



En referencia a esto, Doane afirma además, que la luz “is the figure of rationality in [*Possessed*]. But light also enables the look, the male gaze, it makes the woman specularizable” (1985, p. 221).¹²⁵ Por este motivo, Gabbard & Gabbard señalan también que este tipo de películas “appropriates psychiatry as an important element in women's search for identity” (1999, p. 53). Incluso, el tratamiento que recibe Louise es tan partenalista que el psiquiatra da su veredicto sobre ella mucho antes de haberla escuchado, diagnosticándola como una mujer “inteligente” pero “frustrada”. En términos sexistas y patriarcales, esta frustración se debe al amor no correspondido o a la pérdida del amor del hombre. En todo caso, en ambas historias, las intervenciones psiquiátricas parecen ser necesarias. El psiquiatra en *Possessed* lo reafirma diciendo: “Ten years ago I could have prevented this. Five, even two years ago, it could've been prevented. It was there for any psychiatrist to see” (Bernhardt, 1947). Por su parte, en *Lolita* John Ray Jr., con más sarcasmo y su usual humor negro, dice que “[...] had our demented diarist gone, in the fatal summer of 1947, to a competent psycho-pathologist, there would have been no disaster; but then, neither would there have been this book.” (V. Nabokov, 2012, p. 4).

¹²⁵ Luz que también puede ser entendida como una “dynamic interaction between the narrativization of the female patient and her inducement to narrate, to become a story-teller as a part of her cure” (Doane, 1985, p. 217).

Sin embargo, es importante anotar que dado que la confesión de ambos narradores se logra gracias a *narradores no confiables*, sus versiones son organizadas mediante el discurso de un psiquiatra como en *Possessed*, o de un editor como en *Lolita*, siendo ellos quienes al parecer tienen la última palabra: con el famoso paratexto ficticio de John Ray Jr., o con las últimas palabras del psiquiatra en *Possessed*. Esa narración no confiable se manifiesta cuando Louise no está dispuesta revelar todos sus secretos:



Esta narración no confiable que, aparentemente busca entender la situación del “paciente”, o de generar una catarsis, se hace a través de lo que en términos literarios se entiende como la constante presencia de analepsis y, especialmente también, a través de flashbacks ya que son

much more frequently than flashforwards, as for example in [...] *Possessed* [...]. Although the psychiatrists make elevated pronouncements about what they learn of her story (and although their patriarchal account of the heroine's condition has a definite ideological component), their major function in the film is to provide a bridge into flashbacks containing the Crawford character's life story. (Gabbard & Gabbard, 1999, pp. 6-7)

Y en ocasiones, los flashbacks de Louise alcanzan un punto alucinatorio, con una confusión constante en su narración porque parece experimentar cosas que luego resultan ser falsas, como cuando parece haber matado a Carol debido a su compromiso con David, lo cual, en realidad, es parte de su delirio. Esto constituye una pérdida de equilibrio de la que nos enteramos poco a poco, incluyendo su cambio en la apariencia física. Pasa de ser una mujer elegante y formal, a alguien que termina luciendo bastante agresiva, de aparentar “ternura” (como lo dijo David), a convertirse en una psicópata asesina:



En el caso de Humbert, este pasa de *homme de lettres* a homicida, algo que incluso él admite: “You can always count on a murderer for a fancy prose style” (V. Nabokov, 2012b, p. 9), anticipando, de este modo, el posible desenlace al inicio de la novela. Esa combinación de escritor y asesino lo convierte en el típico asesino “racional” tan presente en el trabajo de Poe, autor al que Humbert parece admirar.

Podríamos afirmar además que, no sólo el carácter de los narradores, sino también la película y la novela tienen relación con el tema de la

posesión. El título *Possessed* muestra una rica isotopía semántica al referirse, por supuesto, a la clásica relación entre demencia y posesión. Esto se presenta también en *Lolita* cuando Humbert cree que está poseído porque es víctima de un ardid del demonio:

This proved to be the last of twenty entries or so. It will be seen from them that for all the devil's inventiveness, the scheme remained daily the same. First he would tempt me –and then thwart me, leaving me with a dull pain in the very root of my being. (V. Nabokov, 2012b, p. 55)

También como amantes, Humbert y Louise experimentan dicha posesión: Louise es poseída por la locura, no es poseída por David (lo que en términos psicoanalíticos representa una enorme herida narcisista). Al mismo tiempo, David es poseído por Louise en la muerte, como si asesinar al ser amado fuera la manera de poseerlo para siempre. La posesión toma, a su vez, la forma de una obsesión cuando se ha perdido al ser amado o éste ha desaparecido, con la persistente repetición de su nombre: “that Lolita, my Lolita, poor Catullus would lose forever” (V. Nabokov, 2012, p. 65) o “my Lolita, this Lolita will leave her Catullus” (V. Nabokov, 2012, p. 150) son una constante, por ejemplo, en la novela. Esta posesión es mostrada además mediante adjetivos posesivos: Humbert se refiere a la nínfula como *mi Lolita* o *mi Carmencita*, mientras en *Possessed* Louise deambula por las calles de Los Ángeles justo antes de ser internada en el hospital, repitiendo varias veces “David? I’m looking for David...David? David, I’ve been looking everywhere for you, I thought I’d lost you” (Bernhardt, 1947). Louise repite su nombre unas

seis veces al principio, el mismo número de veces que dispara al final hasta darse cuenta de que ha asesinado a David:



Esos gritos, repitiendo su nombre, hacen que se suma en un sueño profundo, negándose a aceptar la realidad. David se convierte, así, en pura nostalgia, la película que vemos es prueba de ello. Esos gritos desesperados equivalen a los de Humbert, quien un tanto histérico repite: “Heart, head –everything. Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita. Repeat till the page is full, printer” (V. Nabokov, 2012b, p. 109). Darse cuenta de que ama y amará a Lolita por siempre, lo llevará a hacer su última confesión en la que manifiesta ese amor: “I am thinking of aurochs and angels, the secret of durable pigments, prophetic sonnets, the refuge of art. And this is the only immortality you and I may share, my Lolita” (V. Nabokov 2012, p. 309).

La posesión, además, comienza y termina con el nombre: “Lolita” es la primera y última palabra de la novela. Esa obsesión con el nombre demuestra el hecho de que el texto que leemos –o vemos– es un intento por reconstruir la persona amada que ha desaparecido, y que ambos textos –tanto el fílmico como el escrito– son una excusa para revivirla. De algún modo, la película termina siendo sobre David y Lolita, un homenaje a ambos amores perdidos. La posesión también es

evidente a nivel textual: “What I had madly possessed was not she, but my own creation, another, fanciful Lolita” (V. Nabokov, 2012, p. 62). Por lo tanto, Lolita será poseída para siempre en el texto y David será poseído en la memoria de Louise. O en otras palabras, una Louise poseída lo ha poseído, mientras que Humbert ha poseído a Lolita, primero físicamente y luego, por fin, para toda la eternidad en el texto que leemos.¹²⁶

La historia de Louise en *Possessed* contada por ella misma y, al igual que la de Humbert, con una narración no confiable, es relatada además en una larga analepsis. Y como en *Lolita*, sus primeras y últimas palabras son un llamado desesperado al ser que ama: “David, David...”. De esta manera, la película encarna las principales isotopías de *Lolita* en una temática especular: el ser amado ausente, la obsesión, la inestabilidad mental y el recuerdo de dicho ser amado. Por otra parte, *Possessed* podría tomarse como ejemplo de una *mise en abyme*, ya que al comparar a la protagonista con Humbert, encontramos que son bastante similares. Ambos personajes albergan obsesiones particulares por quienes parecen amar, idealizándolos pero también, paradójicamente, sintiendo hostilidad. Además, tanto novela como película comparten una atmósfera *noir* porque

Noir themes and moods include despair, paranoia, and nihilism; an atmosphere of claustrophobic entrapment; a nightmarish sense of

¹²⁶ Las alusiones a la posesión física también son repetidas en *Lolita*: “I had possessed her –and she never knew it” (V. Nabokov 2012b, p. 21); “Virginia was not quite fourteen when Harry Edgar possessed her” (V. Nabokov, 2012b, p. 43), y “I knew exactly what I wanted to do, and how to do it, without impinging on a child’s chastity; after all, I had had some experience in my life of pederosis; had visually possessed dappled nymphets in parks” (V. Nabokov, 2012b, p. 55).

loneliness and alienation; a purposelessness fostered in part by feelings of estrangement from one's own past even as one seems driven to a compulsive confrontation with that past. Film noir presents us with moral ambiguity, shifting identities, and impending doom. Urban locales give noir films authenticity, adding texture to their psychologically dense and convoluted plots. (Sanders, 2006, p. 92)

Paradójico es también que lo que más se ama, termine siendo aniquilado. Louise cree que ha asesinado a Carol, pero termina asesinando a David. Humbert nos hace creer que va a asesinar a Valeria, Charlotte, Lolita o el marido de esta, pero termina asesinando a Quilty. Y si el tema principal de ambas, película y novela, es el “crimen pasional”, también en ambas el personaje muerto es uno de los elementos del triángulo amoroso: Louise asesina a su examante para que no pueda casarse con Carol; Humbert asesina a Quilty por haberle robado a su Lolita. Encontramos una absoluta atmósfera *noir* en ambos textos, y particularmente en *Lolita*:

Most distinctive is Humbert Humbert's assumption of the role of *noir* hero, the figure faced with a dilemma [...]. Humbert Humbert plays out this role most explicitly in his revenge scenario, which is introduced by the allusions to gangsters and molls in his ‘Carmen’ song [...], and concluded at the end of the novel when he runs his Melmoth into a ditch [...]. (Wyllie, 2005, p. 225)

Al fin y al cabo, tanto *Lolita* como *Possessed* son manifestaciones del arte al servicio del amor, aun si los personajes terminan destruyendo aquello que más aman, como lo expresó Nabokov tan magistralmente en gran parte de su obra (Montero, 2004).

b) El confinamiento en *Lolita* con respecto a la película *Brute Force*

El confinamiento, especialmente en la forma de prisión, es una constante en la obra de Nabokov.¹²⁷ Por ejemplo, este es el lugar y el momento de la narración, características propias de *Lolita*. Hacia el final de la novela, pocos días antes de su muerte, Humbert, quien ha sido también asiduo visitante de hospitales psiquiátricos, tiene que rendir rápidamente cuentas de su vida desde la cárcel. Nos cuenta que en el pasado, cuando consultó sobre los acontecimientos sucedidos en 1947 –un año tanto de tragedia como de felicidad para él– en la publicación *Briceland Gazette*, se entera del estreno de una película titulada *Brute Force*. Y esta tiene mucho que ver con *Lolita* porque describe sus propias circunstancias ya que es “a prison film, which Nabokov thought he had seen [and which] is thematically apt” (Appel Jr., 2012, p. 436).¹²⁸ Esto se debe a que uno de sus temas principales es

¹²⁷ Los espejos, tan presentes también en la obra de Nabokov, igualmente están vinculados con el confinamiento, y son para el autor ruso “most common metaphor for these phenomena which seal man in his solipsistic and temporal cell” (Prioleau, 2013, p. 429).

¹²⁸ *Brute Force* proclama y refleja, pues, acontecimientos existentes en *Lolita*. La referencia al filme está acompañada previamente por alusiones a la brutalidad, a la violencia y a la bestialidad, sobre todo con la recurrencia del adjetivo *brute*. Y la primera vez que aparece, apunta al inminente asesinato que Humbert va a cometer: “If and when you wish to sizzle me to death, remember that only a spell of insanity could ever give me the simple energy to be a brute” (V. Nabokov, 2012b, p. 47). Los dobles son también, por cierto, una forma esencial de manifestar el tema carcelario en el autor de *Lolita*: “Nabokov has placed these crooked reflectors everywhere in his fiction: Doubles, parodies and self-parodies (literature trapped in a prison of amusement park mirrors), works within works, mirror-games of chess, translations (‘a crazy-mirror of terror and art’), and language games” (Appel Jr., 1967, p. 206). Es bien sabido que *Lolita* se desarrolla constantemente a través de dobles. Solo un ejemplo que incluye el tema de nuestro interés: la nínfula es descrita a veces como la Bella, en contraposición a Humbert el Bruto o Humbert la Bestia.

el dolor que experimentan los prisioneros al recordar historias de amor que involucran a sus esposas o novias, un dolor que Humbert también experimenta. Por lo tanto, el propósito de esta sección es ilustrar la importancia del confinamiento en *Lolita*, su relación con la película *Brute Force* y las relaciones semánticas que expresa el título mediante la isotopía de la bestialidad y la caracterización de Humbert como un "bruto".

Nabokov fue un experto en la representación del confinamiento, las cuestiones relacionadas con la justicia y las prisiones. *An Invitation to a Beheading*, *Despair* y *The Gift*, publicadas antes de *Lolita*, también tratan del tema carcelario (Leisner, 2014). Incluso *The Enchanter*, el primer borrador de nuestra novela, nació cuando Nabokov leyó un artículo en el que un simio dibuja los barrotes de su propia jaula:

Out of this idea there finally developed a fictitious autobiography demonstrating the existential imprisonment of man and the possibility of becoming aware of this situation by representing it in a work of art. What we are inescapably caged in is time [...]. To turn this philosophical stance into narration, Nabokov had to subject his protagonist to a mere concrete imprisonment, a perverse sexual obsession with girl-children and a benign obsession with language [which] enables him to draw a highly artistic picture of his cage and explains the aesthetic appeal of the novel *Lolita* (Grabes, 1996, pp. 29-30).

Y Humbert, bien familiarizado con el confinamiento que se vive en los sanatorios, parece prepararnos para el momento en el que va a terminar encarcelado. Mientras lee la *Briceland Gazette*, al ir de nuevo a

los lugares donde fue feliz con Lolita, dice: “Passionately I hoped to find preserved the *portrait of the artist as a younger brute* [énfasis agregado]. An innocent camera catching me on my dark way to Lolita’s bed – what a magnet for Mnemosyne!” (V. Nabokov, 2012b, pp. 261-262). Esa obvia parodia de la famosa novela de Joyce es seguida unos renglones más adelante con la información que proporciona de dos películas que fueron estrenadas en 1947, *Possessed* y *Brute Force* (Dassin, 1947), esta última relacionada de manera significativa con la novela (Appel Jr., 1974, 2012a, Wyllie, 2003, 2005) como hemos observado, debido al tema carcelario y a la nostalgia por la mujer afuera de la prisión. Ambas películas y la novela comparten cierta atmósfera *noir*, porque, por lo general, los personajes de este género están “sometimes *Caught*, sometimes *Possessed*, often *Spellbound*” (Sanders, 2006, p. 101) y también porque

Most distinctive is Humbert Humbert's assumption of the role of *noir* hero, the figure faced with a dilemma [...]. Humbert Humbert plays out this role most explicitly in his revenge scenario, which is introduced by the allusions to gangsters and molls in his ‘Carmen’ song [...], and concluded at the end of the novel when he runs his Melmoth into a ditch [...] (Wyllie, 2005, p. 225).

Pero ahora hablemos un poco más sobre *Brute Force*.



Esta es la historia de Joe Collins, un prisionero quien decide escapar de prisión, un lugar dirigido por el despiadado y sádico capitán Munsey, quien lleva a cabo todo tipo de estrategias para castigar a los presos:



Al mismo tiempo, varias escenas retrospectivas nos dan la oportunidad de conocer a algunos de los presos gracias a los recuerdos que tienen de sus esposas y novias. La primera de ellas es la de alguien que hacía trampas en los casinos con la ayuda de la típica *femme fatale*, pero sólo para terminar siendo robado por esta:



Otra historia es la de un contador que le roba a su empresa sólo para hacer feliz a su mujer al comprarle un abrigo de piel:



La tercera es la de un soldado que asume la responsabilidad por el homicidio cometido por su esposa:



Y finalmente, vemos una escena retrospectiva en donde Joe Collins, profundamente enamorado de Ruth, le expresa amor y le brinda apoyo económico a su novia:

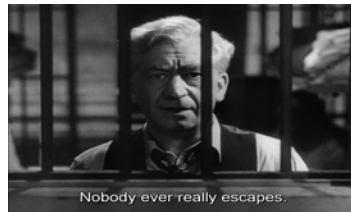


Así, estos personajes parecen estar en prisión, entre ellos Humbert, por un sacrificio hecho por la mujer amada: hacer trampa, robar, mentir o asesinar por ella. Todos los recuerdos, en forma de escenas

retrospectivas, son revividos mientras que los prisioneros miran a una chica de calendario colgada en la pared:



Desde el principio, Joe planea escapar de este infierno, solamente para encontrarse con un trágico final al lado de sus compañeros de prisión. La última escena de la película es la del médico, un individuo acogedor y sensible, y quien concluye que no tiene sentido escapar:



Pero no sólo los prisioneros parecen estar atrapados, esta situación también la viven las figuras de autoridad. El médico de la prisión dice que tanto él, como los prisioneros, no tienen muchas opciones en la vida, por lo que tendrá que permanecer también en la cárcel (el tono moralista de la película sugiere también que el médico está atrapado en su alcoholismo), mientras el director de la cárcel, cuando se enfrenta a la posibilidad de ser despedido porque no ha sido capaz de disciplinar a los internos, evidentemente, se siente igual:



Munsey también parece atrapado en su comportamiento psicótico, y hace todo lo posible castigar sádicamente a los internos. De tal manera que dicha atmósfera real y metafórica del encerramiento es común en el género *noir*, y tanto *Lolita* como *Brute Force* son ejemplos representativos de este porque:

Noir themes and moods include despair, paranoia, and nihilism; an atmosphere of claustrophobic entrapment; a nightmarish sense of loneliness and alienation; a purposelessness fostered in part by feelings of estrangement from one's own past even as one seems driven to a compulsive confrontation with that past. Film noir presents us with moral ambiguity, shifting identities, and impending doom. Urban locales give noir films authenticity, adding texture to their psychologically dense and convoluted plots (Sanders, 2006, p. 92).

Y además, como Barbara Wyllie comenta:

The title *Brute Force* in itself alludes to the brutally violent way [Humbert] feels that Lolita was snatched from him. Interestingly, *Brute Force*, a prison movie, anticipates his later incarceration, again establishing him as a victim of forces beyond his control, although unlike Burt Lancaster's character, he makes no attempt to escape. There is also an implication that Lolita and Quilty's actions have more immediately led to a form of mental and emotional incarceration –HH

is trapped by his abandonment, trapped in an endless cycle of remembering, because his memories are all that he has, once his searches prove futile. The initiative he takes to hunt down Quilty is a way of breaking this cycle. (Comunicación personal, 30 de mayo de 2016).

El principal punto en común entre *Lolita* y *Brute Force* es, obviamente, el lugar donde se lleva a cabo la narración: la cárcel. Un lugar lleno de vigilancia y control –en el caso de la película, con lámparas, guardias y garitas. Por su parte, Humbert dice en una ocasión que él se encuentra “writing under observation” (V. Nabokov, 2012b, p. 10), uno de los pocos detalles que ofrece de la prisión en la que está. Ya sabemos que también en la película, cuatro hombres en la celda R-17 recuerdan a sus seres amados, al igual que Humbert lo hace con Lolita al plasmar sus recuerdos por escrito. Las mujeres de la película también se parecen a las representaciones que Humbert nos ofrece de Lolita: el apostador es traicionado por la *femme fatale*; el contador, el soldado y el gánster aman devotamente a sus abnegadas esposas. Por ejemplo, la esposa de Joe, Ruth, es representada de una manera absolutamente ingenua, rayando en el melodrama y el sentimentalismo. En este sentido, las mujeres representadas en esta película van desde la típica *femme fatale* del cine noir



a la figura angelical de Ruth.



Lolita también representa la misma ambivalencia para Humbert, ya que la trata como su amor idealizado, y al mismo tiempo como a un “immortal daemon” (V. Nabokov, 2012b, p. 139) o “miserable nymphet” (V. Nabokov, 2012b, p. 140). Esa ambivalencia también se expresa a través del hipotexto "La Bella y la Bestia": “The beastly and beautiful merged at one point, and it is that borderline I would like to fix” (V. Nabokov, 2012b, p. 135). Entonces, es como si Humbert pareciera estar preso en su propia narración masculina sobre Lolita:

The Humbert who tells much of the tale is imprisoned within his own masculine rhetoric. He cannot avoid the obvious and crucial disadvantage he shares with all first person narrators who aim to mislead others from the imagined security of their own delusions: he is both the narrator and the narrated. He is constantly displaced by, and deceived within, his writing. As he struggles to control us by insisting his memoir contains the authentic life led by him and his characters, his narrating both empowers and imprisons him. [He] is trapped not only within his obsession, but also within the fluid and mobile memoir he writes as it generates readers equipped to make the focal adjustments demanded by the tale’s complexities “The beastly and beautiful merged at one point, and it is that borderline I would like to fix. (Moore, 2002, p. 94)

Y si Humbert trata de obtener comprensión y perdón presentándose a sí mismo como una víctima, existe también un énfasis similar en esta película, haciendo saber que los presos son seres humanos, pero que por desgracia están atrapados en este infierno carcelario:

Through their accounts, we identify with the prisoners as humans, rather than 'subjects to be corrected'. Granted, most prison films set the audience up to sympathize with their inmates, but with *Brute Force*, a heightened dramatic clause is entered. We genuinely feel for these men. (Eggert, 2007, pár. 11)

Por último, sin embargo hay que decir que Humbert y Joe son víctimas y victimarios al mismo tiempo. Joe está al parecer en prisión debido a sus antecedentes penales, y es tan sádico con los demás como Munsey, como lo demuestran las escenas en las cuales sus compañeros de prisión son salvajemente asesinados por soplones a instancias de Joe. Sin embargo, las razones por las que Joe se fuga de la prisión lo convierten en una figura más simpática, en su intento de escapar con el fin de salvar la vida de su novia. Todo el mundo parece estar atrapado (incluso los que dirigen esta prisión), y Joe es el único que insiste en que "Nothing's ok [...]. Not till we're out" (Dassin, 1947). En ese sentido, es el héroe que intenta romper el ciclo fatalista del encarcelamiento, incluso a costa de su propia vida. Y otro punto importante a mencionar, es que hay reiteradas referencias al tiempo - en la forma de relojes- dentro de la película:



Joe ha decidido escapar de la cárcel tan pronto como le sea posible, con el fin de que su novia pueda vivir. Humbert cree que la escritura hará que Lolita viva para siempre. Y si Humbert no trata de escapar de la prisión (lo que obviamente es una de las principales diferencias entre la novela y la película), ambos están tratando de escapar de la pesada carga del tiempo: cada día que pasa en la cárcel para Joe es tiempo precioso perdido, mientras que Humbert tiene sólo unos pocos días para terminar su texto antes de morir. Humbert está lejos de ser un héroe, sólo quiere escribir una novela que hable de su vida, con la excusa de rendirle un homenaje a Lolita, y ser inmortalizado junto con su ella a través de su texto.

5.3 Pintura como reproducción kitsch

Simon Karlinsky afirma que “[p]ainting is an art form that, after literature, interests Nabokov most, and discussions of it figure prominently in *The Gift*, *The Real Life of Sebastian Knight*, and *Invitation of a Beheading*” (1967, p. 270).¹²⁹ Además, en *Laughter in the Dark*, Albinus, uno de los personajes principales, es crítico de arte, restaurador y promotor de

¹²⁹ Para Nabokov, los finales de sus libros debían ser como si el mundo retrocediera en la distancia a la manera del cuadro *The Artist's Studio* de Van Bock (Nabokov, 1990, p. 62). Fue admirador, además, de Balthus y no solamente por pintar lolitas (Nabokov, 1990, p. 141).

famosos cuadros para ser transcodificados al cine.¹³⁰ Y dice el narrador de la novela en cuestión:

[C]olored animated drawings –which had just begun to appear at the time. How fascinating it would be, he thought, if one could use this method for having some well-known picture, preferably the Dutch School, perfectly reproduced on the screen in vivid colors and then brought to life. (1989, p. 8)

Si Albinus quiere llevar al cine cuadros famosos y admirados, si lo que ve en la pantalla es lo que luego sucede luego con su vida (otra razón más para pensar que los acontecimientos de su existencia ya están prefijados, así como muchas de las tramas de la novelística de Nabokov), lo mismo sucederá de cierta manera en *Lolita*. Ella desea convertirse en estrella de cine, pero lo único que logra es ser actriz de una obra de teatro que no le ofrece el glamour y las luces del ambiente de Hollywood. Peor aún: lo único que logra es la invitación de su amante para que actúe en películas pornográficas, así que casi todos los personajes (Charlotte, Humbert, Lolita) parecieran compartir la tristeza de un destino cruel y que no se corresponde con sus sueños.

La pintura en *Lolita* tiene además varias funciones, siendo una de ellas, la de prefigurar ciertas prolepsis. Humbert informa del hacinamiento en el que vive con Valeria, describiendo particularmente la bañera como “a shoe-shaped bath tub, within which I felt like Marat but with

¹³⁰ Resulta interesante cómo esta novela da cuenta de ideas que ahora parecen novedosas. Porque estas películas forman un género ya en sí, filmes que llevan la pintura al movimiento, sobre todo aquellos famosos cuadros de la historia del arte. Particularmente, se puede pensar en cierto cine de Greenaway o en películas como *Girl with a Pearl Earring*.

no white-necked maiden to stab me” (V. Nabokov, 2012b, p. 26). Poco después, Humbert le propondrá a Valeria viajar a los Estados Unidos, ya que su vida necesita un *shake up*, y observarán cuadros que representan el paisaje norteamericano, aquel que cierto tiempo después Humbert recorrerá solamente con Lolita.¹³¹ Cuadros que sirven, además, de índice embrionario para que Humbert dé el salto hacia ese país que le produce fastidio por su vulgaridad, pero que a la vez recorre en un intento por escapar con Lolita. El paisaje de los cuadros en París es comparado luego con el paisaje “real” en los Estados Unidos, habiendo contrastes pero también, una conciencia de que ese paisaje pictórico había estado del todo idealizado y mitificado:

By a paradox of pictorial thought, the average lowland North-American countryside had at first seemed to me something I accepted with a shock of amused recognition because of those painted oilclothes which were imported from America in the old days to be hung above washstands in Central-European nurseries, and which fascinated a drowsy child at bed time with the rustic green views they depicted –opaque curly trees, a barn, cattle, a brook, the dull white of vague orchards in bloom, and perhaps a stone fence or hills of greenish gouache. But gradually the models of those elementary rusticities became stranger and stranger to the eye, the nearer I came to know them. Beyond the tilled plain, beyond the toy roofs, there

¹³¹ Aunque también hay que agregar que no es solamente la pintura, es lo visual en general. Si el paisajismo es bueno para las planicies, para robar las caricias de Lolita, bueno será también el cine que moldea las formas de amar: “All at once I knew I could kiss her throat or the wick of her mouth with perfect impunity. I knew she would let me do so, and even close her eyes as Hollywood teaches” (V. Nabokov, 2012b, p. 48). Además, el cine enseña el comportamiento varonil, a través de cualquier estrella masculina:

the vibration of the door I had slammed after them still rang in my every nerve, a poor substitute for the backhand slap with which I ought to have hit her across the cheekbone according to the rules of the movies. (V. Nabokov, 2012b, p. 29)

would be a slow suffusion of inutile loveliness, a low sun in a platinum haze with a warm, peeled-peach tinge pervading the upper edge of a two-dimensional, dove-gray cloud fusing with the distant amorous mist. There might be a line of spaced trees silhouetted against the horizon, and hot still noons above a wilderness of clover, and Claude Lorrain clouds inscribed remotely into misty azure with only their cumulus part conspicuous against the neutral swoon of the background. Or again, it might be a stern El Greco horizon, pregnant with inky rain, and a passing glimpse of some mummy-necked farmer, and all around alternating strips of quick-silverish water and harsh green corn, the whole arrangement opening like a fan, somewhere in Kansas. (V. Nabokov, 2012b, pp. 151-152)

Humbert fantasea además con haber pintado¹³² los frescos del hotel The Enchanted Hunters,¹³³ aunque su descripción resulta tan kitsch como el mismo kitsch que parece denunciar.¹³⁴ Su versión pictórica poseería una mezcla de estilos bastante extraña: sexo, orientalismo¹³⁵ y

¹³² Siempre somos sabedores de los anhelos que tiene Humbert de ser un artista, no solo de la palabra, sino también del color. Jean, mala pintora por demás, le pregunta a Humbert, “And have you ever tried painting, Humbert?” (V. Nabokov, 2012b, p. 88).

¹³³ Descrito en términos pictóricos como “a spacious and pretentious place with maudlin murals depicting enchanted hunters in various postures and states of enchantment amid a medley of pallid animals, dryads and trees” (V. Nabokov, 2012b, p. 121).

¹³⁴ La pintura le sirve también para fantasear con ciertas escenas, recurriendo a referencias de los cuentos de hadas, en consonancia con el motivo entomológico, como en este ejemplo:

One could make out an elf-like girl on an insect-like bicycle, and a dog, a bit too large proportionately, all as clear as those pilgrims and mules winding up wax-pale roads in old paintings with blue hills and red little people. (V. Nabokov, 2012b, p. 212)

¹³⁵ Porque en cuanto a lo oriental, Guillén quien alude a la obra de Edward Said, plantea que la invención de este es una creación más bien occidental, y esa invención está tamizada por representaciones europeas como la *sensualidad, el esplendor y la crueldad* (2005, p. 23). ¿No son en últimas estas tres características las que podrían definir a *Lolita*, o por lo menos, la representación que Humbert se hace de ella? No podemos olvidar que Humbert utiliza el viejo tópico de la mujer exótica e indomable

paisajes coloridos serían su representación; y de nuevo, un cierto *mise en abyme* que ya ha estado representado en parte en la diegesis:

[...] had I been a painter, had the management of The Enchanted Hunters lost its mind one summer day and commissioned me to redecorate their dining room with murals of my own making, this is what I might have thought up, let me list some fragments: There would have been a lake. There would have been an arbor in flame-flower. There would have been nature studies—a tiger pursuing a bird of paradise, a choking snake sheathing whole the flayed trunk of a shoaat. There would have been a sultan, his face expressing great agony (belied, as it were, by his molding caress), helping a callypygean slave child to climb a column of onyx. There would have been those luminous globules of gonadal glow that travel up the opalescent sides of juke boxes. There would have been all kinds of camp activities on the part of the intermediate group, Canoeing, Coranting, Combing Curls in the lakeside sun. There would have been poplars, apples, a suburban Sunday. (V. Nabokov, 2012b, p. 134)

La descripción del cuadro se remata con una descripción que es instructiva ya que se señalaría el rojo del sexo, los suspiros de Lolita e incluso su mueca de dolor: “There would have been a fire opal dissolving within a ripple-ringed pool, a last throb, a last dab of color, stinging red, smearing pink, a sigh, a wincing child” (V. Nabokov, 2012b, p. 134). Ese cuadro fantaseado refuerza además esa mezcla de estilos de la novela: lo clásico y la cultura popular conviviendo con el exotismo oriental: “Sleep is a rose, as the Persians say” (V. Nabokov,

para hablar de Lolita a través de *Carmen*: “The imposition of quasi-oriental sensuality upon the American scene constitutes not the assertion but the resolution of seemingly irreconcilable factors” (Rubinstein, 1996, p. 266).

2012b, p. 127), dice Quilty enigmáticamente ahí mismo en el hotel, complementando las anteriores alusiones orientales.¹³⁶

Lo oriental también se mezcla con lo clásico, el hipotexto de Venus aparece explícitamente también en el relato. Esa primera alusión es una reproducción en yeso de la Venus de Milo reproducida en una revista, apareciendo en posición supina junto a un artista surrealista, informa Humbert. Esta imagen, que Lolita le quiere mostrar a Humbert, es la antesala a aquella escena descrita barrocamemente y que aparentemente dice mucho pero que a la vez también quisiera esconder mucho, en torno a ese primer orgasmo de Humbert, todo gracias a la cercanía y contacto con la nínfula:

Dimly there came into view: a surrealist painter relaxing, supine, on a beach, and near him, likewise supine, a plaster replica of the Venus di Milo, half-buried in sand. Picture of the Week, said the legend. I whisked the whole obscene thing away. Next moment, in a sham effort to retrieve it, she was all over me. Caught her by her thin knobby wrist. The magazine escaped to the floor like a flustered fowl. She twisted herself free, recoiled, and lay back in the right-hand corner of the davenport. Then, with perfect simplicity, the impudent child extended her legs across my lap. (V. Nabokov, 2012b, p. 58)

Venus igualmente es utilizada como metáfora para dar cuenta de la elipsis del acto sexual, salto que es harto frecuente en la narración. Al lado de una carretera, Humbert encuentra un pequeño bosque y allí

¹³⁶No hay que olvidar que un aturdido Humbert buscará a Quilty en su mansión Grimm, diciendo irónicamente: “Master met me in the Oriental parlor” (V. Nabokov, 2012b, p. 295).

quiere dar rienda suelta a su deseo sexual, así que detiene el vehículo y para dar cuenta del coito con Lolita, recurre una vez más a la mitología clásica diciendo parcamente: “Venus came and went” (V. Nabokov, 2012b, p. 168). En esa misma escena, aparecen luego un *faunlet* y una *nymphet* y quienes, al parecer, han observado dicho acto sexual. Niños que a la vez tienen un hada, descrita como si de un cuento de hadas se tratara: pareciendo primero una inmensa pelota para luego transformarse gradualmente en una “rising figure of a stout lady with a raven-black bob, who automatically added a wild lily to her bouquet, while staring over her shoulder at us from behind her lovely carved bluestone children” (V. Nabokov, 2012b, p. 169). Volviendo de nuevo a Venus de Milo, esta se transforma también en la Venus de Botticelli, utilizando Humbert este famoso cuadro para describir físicamente a Lolita.¹³⁷ La descripción que hace de su amada es como la del pintor ante su modelo y como si su mayor felicidad fuera simplemente la contemplación:

That Tuesday, Lo had her dinner in her room. She had been crying after a routine row with her mother and, as had happened on former occasions, had not wished me to see her swollen eyes: she had one of those tender complexions that after a good cry get all blurred and inflamed, and morbidly alluring. *I regretted keenly her mistake about my private aesthetics, for I simply love that tinge of Botticellian pink, that raw rose about the lips, those wet, matted eyelashes* [énfasis agregado]; and, naturally, her bashful whim deprived

¹³⁷ Humbert pareciera hacer descripciones, no como si tuviera palabras, sino una paleta de colores: “By the time spring had touched up Thayer Street with yellow and green and pink, Lolita was irrevocably stage-struck” (V. Nabokov, 2012b, p. 200).

me of many opportunities of specious consolation. (V. Nabokov, 2012b, p. 64)

Appel Jr. considera que ese “Botticellian pink” pertenece al cuadro Primavera y las “wet, matted eyelashes” al cuadro *El nacimiento de Venus*, respectivamente (2012a, p. 366). De otra parte, hay que decir que tanto en *Laughing in the Dark* como *Look at the Harlequins!* la presencia del pintor renacentista es constante. En todo caso, la descripción pictórica que hace Humbert aún no está contaminada por la amargura de la desaparición de Lolita, es un periodo para Humbert de idealización y de mitificación. De quien está enamorado, por el momento, no es de Lolita sino de su imagen. Hacia el final, cuando Humbert va al encuentro de Lolita, cuando todo parece indicar que sobrevendrá su asesinato (tanto por las pistas falsas que nos ha regalado, como por la constante utilización hipotextual de *Carmen*), reafirma una vez más el parecido de su nínfula con la Venus de Boticelli, aquella descrita particularmente en el Nacimiento de Venus. De tal manera que afirma: “Curious: although actually her looks had faded, I definitely realized, so hopelessly late in the day, how much she looked –had always looked– like Botticelli’s russet Venus –the same soft nose, the same blurred beauty” (V. Nabokov, 2012b, p. 270).¹³⁸ Y esa comparación con la pintura, se remata con una observación final, entre resignada y desencantada, ya que al describir a Dick, su marido, dice que sus manos “had cupped her Florentine breasts” (V. Nabokov, 2012b, p. 274).

¹³⁸ Intratextualmente, hay que agregar también, tanto en *The Enchanter* como en *Lolita* las nínfulas son calificadas como “russet nymphets” (V. Nabokov, 2012b, p. 65).

La reproducción masificada de cuadros también sirve para señalar el estilo kitsch de la clase media norteamericana, que quiere demostrar un elitismo cultural del que en el fondo carece, gracias a los cuadros que Humbert encuentra en la casa de Charlotte, por ejemplo. Incluso se podría pensar que el pastiche en la novela está relacionado con el arte pictórico ya que

El término de *pastiche* aparece en Francia a finales del siglo XVIII en el vocabulario de la pintura. Es un calco del italiano *pasticcio*, literalmente “pasta”, que designa en principio una mezcla de imitaciones diversas, y después una imitación singular. (Genette, 1989, pp. 108-109)

También hay que decir que los cuadros que Humbert menciona son aquellos que él desprecia por considerarlos precisamente como kitsch, de mal gusto, simples copias baratas de la gran pintura, cuadros que remiten a la nostalgia de un pasado ya ido, una belleza nostálgica, porque “(todo mundo histórico revivido nostálgicamente es ‘bello’), (Broch 1979, p. 11). Uno de esos cuadros que utiliza para dar cuenta de la nínfula es *The Age of Innocence* de Joshua Reynolds como si del doble de Lolita se tratara: “we realize that Nabokov has modelled his innocently unaware reader on this girl” (Rampton, 1984, p. 106). Cuando Humbert ingresa al salón de clases de Lolita, allí está presente la reproducción descrita como:

a sepia print of Reynolds’ “Age of Innocence” above the chalkboard, and several rows of clumsy-looking pupil desks. At one of these, my Lolita was reading the chapter on “Dialogue” in Baker’s *Dramatic Technique*, and all was very quiet, and there was another girl with a very naked, porcelain-white neck and wonderful platinum hair, who sat in

front reading too, absolutely lost to the world and interminably winding a soft curl around one finger, and I sat beside Dolly just behind that neck and that hair [...]. (V. Nabokov, 2012b, pp. 197-198)



Asimismo el desprecio que Humbert siente por la cultura popular podría estar resumido en este fragmento donde incluye una reproducción de un cuadro de René Prinnet:

But there was no question of my settling there. I could not be happy in that type of household with bedraggled magazines on every chair and a kind of horrible hybridization between the comedy of so-called ‘functional modern furniture’ and the tragedy of decrepit rockers and rickety lamp tables with dead lamps. I was led upstairs, and to the left –into ‘my’ room. I inspected it through the mist of my utter rejection of it; but I did discern above ‘my’ bed René Prinnet’s “Kreutzer Sonata.” And she called that servant maid’s room a “semi-studio”! (V. Nabokov, 2012b, p. 37)



Asimismo en ese ingreso de Humbert a la casa de Lolita, mira con desdén un cuadro de Van Gogh, *La arlesiana*, y apunta, no sin sorna, que este cuadro es el que representa a las supuestas clases medias cultas. En *Pnin* igualmente, el narrador intenta dar una imagen de la supuesta cultura de los habitantes de los suburbios norteamericanos, que más que cultos, intentan dar la imagen de cultura, diciendo de ellos:

He tried habitats of another type: rooms for rent in private houses which, although differing from each other in many respects (not all, for instance, were clapboard ones; a few were stucco, or at least partly stucco), had one generic characteristic in common: in their parlor or stair-landing bookcases Hendrik Willem van Loon and Dr. Cronin were inevitably present; they might be separated by a flock of magazines, or by some glazed and buxom historical romance, or even by Mrs. Garnett impersonating somebody (*and in such houses there would be sure to hang somewhere a Toulouse-Lautrec poster*) [énfasis agregado], but you found the pair without fail, exchanging

looks of tender recognition, like two old friends at a crowded party.
(1996, p. 342)

5.4 Historietas y revistas

Nabokov siempre estuvo inclinado a la utilización de la cultura popular en la forma de noticias de los diarios, sus historietas y la ficción detectivesca *pulp* (Jacobs, 2001, p. 6). Tempranamente Humbert nos habla de su cercanía con esta en Europa, cuando Valeria y él “had quite a few cozy evenings together, she deep in her Paris-Soir, I working at a rickety table” (V. Nabokov, 2012b, p. 26). Ese periódico que, Appel Jr. como amplio conocedor de la cultura popular, sobre todo la relacionada con el prolífico autor ruso, establece como un “newspaper which featured lurid reportage, and that the detail formulates Valeria’s puerility and Humbert’s contempt for her” (Appel Jr., 2012, p. xii).



[Probable portada que podrían haber leído
los Nabokov en 1939. Un año después
partirán para los Estados Unidos]

Cuando Humbert llega a casa de Charlotte, son precisamente las revistas tiradas por doquier lo que lo impulsan a rechazar la casa de su

futura casera (aún no había tenido la visión de la nínfula, bueno es aclararlo): “I could not be happy in that type of household with bedraggled magazines on every chair” (V. Nabokov, 2012b, p. 37). Por supuesto, la cultura popular de Europa será escasamente presentada, porque la que realmente importará será la del país de su nínfula norteamericana. Lolita será la lectora, no ya de *Paris Soir* como Valeria, sino de toda suerte de revistas y cómics, y será a la vez la encarnación de lo que Humbert hallará en las revistas femeninas, “What drives me insane is the twofold nature of this nymphet –of every nymphet, perhaps; this mixture in my Lolita of tender dreamy childishness and a kind of eerie vulgarity, stemming from the snub-nosed cuteness of ads and magazine pictures” (V. Nabokov, 2012b, p. 44). *Lolita* y *Madame Bovary* tienen mucho en común, uno de esos encuentros es la importancia que le dan al artefacto cultural, para vivir una especie de vida paralela, volviéndose esta más importante que la propia “realidad”, y como si ese mundo ficcional fuera fácilmente alcanzable. Lolita, al modo bovaryano, moldea su vida gracias a lo que leen en las revistas del corazón, en las historietas o lo que ve representado en la pantalla. Humbert alude a esto de manera sarcástica, al decir que podría haber besado a Lolita, y que ella habría cerrado los ojos “as Hollywood teaches” (V. Nabokov, 2012b, p. 48).¹³⁹ El furor de Lolita por el cine estará acompañado por la lectura de revistas en torno a este: “A modern child, an avid reader of movie magazines, an expert in dream-slow close-ups” (V. Nabokov, 2012b, p. 48) es la información que se nos ofrece pronto en el relato, y ello lo sigue

¹³⁹ Para completar la metáfora cinematográfica, Humbert incluso se ha visto a sí mismo como “(a great big handsome hunk of movieland manhood)” (V. Nabokov, 2012b, p. 39).

reconfirmando una vez más en *The Echanted Hunters*: “There, in the lobby, she sat, deep in an overstuffed blood-red armchair, deep in a lurid movie magazine” (V. Nabokov, 2012b, p. 138). En dichas revistas, Lolita se entera de las noticias sobre sus estrellas de cine, la forma de vestir de estas, Humbert parafrasea a modo de pastiche el lenguaje de estas revistas: “[...] nothing could be more harmless than to read about Jill, an energetic starlet who made her own clothes and was a student of serious literature” (V. Nabokov, 2012b, p. 138). También las revistas son apropiadas para enterarse de amores y desamores como hacía la misma heroína de Flaubert:

There she sat, her legs carelessly highcrossed, and her pale eyes skimming along the lines with every now and then a blink. Bill’s wife had worshiped him from afar long before they ever met: in fact, she used to secretly admire the famous young actor as he ate sundaes in Schwab’s. (V. Nabokov, 2012b, p. 138)

Lo más curioso es que esas revistas que antes le generaban a Humbert desazón y repudio, ahora se ve obligado a servirse de ellas para entender a su hijastra, a su nínfula y así enfrentarla mejor. El profesor tiene un problema con la realidad, y quiere superar ese conflicto con la lectura: “Mr. Uterus [I quote from a girls' magazine] starts to build a thick soft wall on the chance a possible baby may have to be bedded down there” (V. Nabokov, 2012b, p. 47). Al parecer, no tiene otra forma de acceso a ese conocimiento que la lectura de esas revistas que en el fondo rechaza. Debemos recordar además que no ha sido el único que ha debido ilustrarse con publicaciones de gran tirada. Charlotte decora, habla, actúa de acuerdo con los mandamientos de

esas publicaciones en serie consideradas frívolas por Humbert:

Mrs. Haze gently touched the silver on both sides of her plate as if touching piano keys, and smiled down on her empty plate (was on a diet), and said she hoped I liked the salad (recipe lifted from a woman's magazine). (V. Nabokov, 2012b, p. 63)

Por su parte, Lolita tampoco se queda atrás en eso de aprender de esas publicaciones en serie:

She believed, with a kind of celestial trust, any advertisement or advice that appeared in *Movie Love* or *Screen Land* –*Starasil Starves Pimples*, or “You better watch out if you’re wearing your shirttails outside your jeans, gals, because Jill says you shouldn’t. (V. Nabokov, 2012b, p. 148)

Lolita enloquecerá, además, con sus historietas, cual *Madame Bovary* adolescente de cualquier suburbio norteamericano.¹⁴⁰ Y sin duda, la

¹⁴⁰ Por otra parte, hay que anotar que las historietas, su relación con ellas, ese es tal vez uno de los primeros rasgos que se nos ofrece de la nínfula: “Silently, the seventh-grader enjoyed her green-red-blue comics. She was the loveliest nymphet green-red-blue Priap himself could think up” (V. Nabokov, 2012b, p. 42). Y la mención a Priapo como se puede ver se junta con la imagen de esa adolescente moderna en una suerte de travestimiento literario. Lo clásico viene en un instante, con solo una imagen, a iluminar el presente. La mención a este personaje mitológico, Priapo, Appel Jr. la explica así: “son of Dionysus and Aphrodite, Priapus was the Greco-Roman god of procreation and fertility, usually portrayed in a manly state” (2012a, p. 357). Dicha mención a Priapo es realizada otras dos veces, representando siempre el vigor varonil. Y como dios de la procreación, Humbert lo utiliza como adverbio de modo cuando describe a los personajes que rondan las autopistas norteamericanas en busca de un aventón (y de nuevo, a modo de travestimiento mitológico). Dice de estos personajes, marginales de la carretera, y no sin cierto juicio moral hasta llegar a niveles de hombre celoso, que no consciente la presencia de ningún otro macho, que estos eran “white-faced young *beasts* in loud shirts and coats, vigorously, almost *priapically* [énfasis agregados] thrusting out tense thumbs to tempt lone women or sad-sack salesmen with fancy cravings” (V. Nabokov,

nínfula siempre ha necesitado de ellas, consumiéndolas al borde de la devoción escapista:

Next day they drove downtown to buy things needed for the camp: any wearable purchase worked wonders with Lo. She seemed her usual sarcastic self at dinner. Immediately afterwards, she went up to her room to plunge into the comic books acquired for rainy days at Camp Q (they were so thoroughly sampled by Thursday that she left them behind). (V. Nabokov, 2012b, p. 64)

En sus viajes, Lolita continuará con su sano vicio leyendo cómics, y Humbert, extasiado ante la visión que le ofrece la contemplación de la nínfula:

On especially tropical afternoons, in the sticky closeness of the siesta, I liked the cool feel of armchair leather against my massive nakedness as I held her in my lap. There she would be, a typical kid picking her nose while engrossed in the lighter sections of a newspaper [...] (Nabokov, 2012b, p. 164).

Pero en cuanto a las historietas en sí, ¿cuáles son sus características? Humbert recurre a las mistificadas (porque recordemos que esa es una de sus artes, la invención), describiéndolas de manera general (Appel Jr., 2012a, p. 430), con una ligera estructura, mostrando que en el

2012b, p. 158). Más adelante, este dios en cuestión acude de nuevo, para ayudar al relato que Humbert nos hace y para describir las ramas de un árbol en el cual está recostado Quilty, y a quien el profesor no duda en mostrar como falos amenazantes: “a multitude of dappled Priaps” (p. 237).

fondo posee un entendible conocimiento de ellas, dada la evidente cercanía con su hijastra: “Comics. Bad girl dark hair fat father cigar; good girl red hair handsome daddums clipped mustache” (V. Nabokov, 2012b, p. 254). Pero no todas son mistificadas, y de hecho se pueden rastrear e identificar como hasta ahora se ha hecho con las referencias literarias. A modo de patrón repetido, uno de esos comics trata sobre una niña tan vivaz como una reflejada Lolita, y que Appel Jr. identifica como *Penny*, tira cómica creada por Harry Haenigsen:

Her eyes would follow the adventures of her favorite strip characters: there was one well-drawn sloppy bobby-soxer, with high cheekbones and angular gestures, that I was not above enjoying myself. (V. Nabokov, 2012b, p. 164)



[Harry Haenigsen dibujando su personaje Penny Pringle]



[Viñeta del 21 de enero de 1951, año de la
escritura de *Lolita*]

Lolita, en esa devoción por las historietas, arranca siempre de las manos de Humbert, dicha sección de los periódicos. El serio Humbert siempre tiene otros planes para ella, entre otros, las lecturas que él tipifica como “serias”:

I could persuade her to do so many things –their list might stupefy a professional educator; but no matter how I pleaded or stormed, I could never make her read any other book than the so-called comic books or stories in magazines for American females. (V. Nabokov, 2012b, p. 173)

Así, es como si ella y Humbert fueran a la vez opuestos y dobles. Humbert lee por supuesto, y mucho, pero lee cosas “serias”; Lolita, por su parte, escapa de la realidad sumiéndose en la lectura “superficial”: “Lo had grabbed some comics from the back seat and, mobile-white-bloused, one brown elbow out of the window, was deep in the current adventure of some clout or clown” (V. Nabokov, 2012b, p. 226). Y Humbert bien la sabe proveer de cómics durante sus recorridos por las carreteras norteamericanas, como para mantenerla entretenida. Es lo mejor que puede hacer por ambos, dado el siempre mercurio estado de ánimo de su nínfula: “In the gay town of Lepingville I bought her four books of comics” (V. Nabokov, 2012b, p. 141), informa.

5.5) Publicidad

Calinescu (1991) plantea que el kitsch nace con un capitalismo deseoso de proporcionar productos que garanticen un placer momentáneo y efímero, en la búsqueda del olvido del tiempo. Un tiempo fragmentado y organizado, dividido claramente entre la producción durante el día, y el consumo frenético reservado para la noche. Ese consumo frenético está alentado precisamente por imágenes y donde precisamente la ausencia de tiempo lo único que posibilita es una tendencia al consumo de imágenes. Es decir, un sujeto contemporáneo que no lee, sino que simplemente ve imágenes acrítica y hedonistamente (Guillermo de Torre, 2013, p. 234). Un sujeto al cual se le hipnotiza, se le controla al mejor estilo conductista para que consuma a través de slogans, publicidad y frases vacías (Guillermo de Torre, 2013, p. 238). Imágenes que utilizan, refuerzan y promueven un cierto ideal de belleza. Un modelo promovido en el siglo XX gracias a los medios de comunicación de masas (Eco, 2008). De allí se sacan peinados, vestidos y formas de actuar. Ello por supuesto es lo que sucede con Lolita. Ya hemos dicho que es la perfecta imitadora de lo que ve en el cine o lee en las revistas. Y lo que *Lolita* misma parece que prefiguró, ya que décadas después podemos encontrar análisis que observan la relación entre erotismo y cine, así: “No hemos parado de contar estrellas (eso sí, mucho más fugaces), seguimos encandilados con las baratijas (pre)fabricadas en Hollywood. Los/las adolescentes imitan sus modos y maneras, cautivados/as por los oropeles del gigante con pies de celuloide” (Freixas & Bassa, 2005, p. 22). Humbert no es tampoco ajeno a los anuncios publicitarios, desde su juventud en París recurre a ellos para la búsqueda de prostitutas que puedan paliar su deseo de ninfulas, dándonos cuenta que, “An advertisement in a lewd magazine landed me, one brave day, in the office of a Mlle Edith

who began by offering me to choose a kindred soul from a collection of rather formal photographs in a rather soiled album (*Regardez-moi cette belle brune!*)” (V. Nabokov, 2912b, p. 23). Su llegada a los Estados Unidos también está relacionada con la publicidad, ya que arriba allí para trabajar como redactor y revisor de anuncios de perfumes: “In New York I eagerly accepted the soft job fate offered me: it consisted mainly of thinking up and editing perfume ads” (V. Nabokov, 2012b, p. 32). Lolita, por su parte, pareciera querer olvidar su situación a través del consumo y la lectura de comics ya que, hipnotizada, “[s]he read to the car. Still reading, she was driven to a so-called coffee shop a few blocks south” (V. Nabokov, 2012b, p. 139). En definitiva, la publicidad realmente tendrá más influencia y conexión con el personaje de Lolita: “She it was to whom ads were dedicated: the ideal consumer, the subject and object of every foul poster” (V. Nabokov, 2012b, p. 148). La novela también incluye, a modo de pastiche, los avisos mismos. El siguiente tiene que ver con el hotel fetiche que Humbert visita de nuevo en uno de sus recorridos (físicos) al pasado (p. 261):

“THE ENCHANTED HUNTERS

NEAR CHURCHES NO DOGS

All legal beverages” (V. Nabokov, 2012b, p. 261).

Y en lo que sigue, se juntan la descripción de un aviso publicitario con la alusión a los cómics. Porque si Lolita imita las formas de la cultura de masas, igualmente el siglo XX ofrecerá modelos para los hombres, encarnados en Wayne, Cooper, Astaire y demás (Eco, 2008). Un actor y un modelo tendrán su sitio en los sueños faranduleros de Lolita:

I came out of my daze and found myself still in Lo's room. A full-page ad ripped out of a slick magazine was affixed to the wall above the bed, between a crooner's mug and the lashes of a movie actress. It represented a dark-haired young husband with a kind of drained look in his Irish eyes. He was modeling a robe by So-and-So and holding a bridgelike tray by So-and-So, with breakfast for two. The legend, by the Rev. Thomas Morell, called him a 'conquering hero.' The thoroughly conquered lady (not shown) was presumably propping herself up to receive her half of the tray. How her bed-fellow was to get under the bridge without some messy mishap was not clear. Lo had drawn a jocosely arrow to the haggard lover's face and had put, in block letters: H. H. And indeed, despite a difference of a few years, the resemblance was striking. Under this was another picture, also a colored ad. A distinguished playwright was solemnly smoking a Drome. He always smoked Dromes. The resemblance was slight. Under this was Lo's chase bed, littered with 'comics'. (V. Nabokov, 2012b, pp. 68-69)

Quilty ahí está empuñando un cigarrillo, un Drome. Humbert luego imaginará que Lolita lo podrá hacer también en una recurrente repetición, "Dolores endorsing a Dromedary. Dolores turning professional. Dolores acting a girl champion in a movie" (V. Nabokov, 2012b, p. 232). Y Humbert, como perfecto misticador, también mezcla, inventa y subvierte los avisos publicitarios. Lee en uno de los periódicos locales, mientras visita *The Enchanted Hunters*, sobre alguien quien afirma haber fumado desde 1925 "Omen Faustum" (V. Nabokov, 2012b, p. 262), versión en latín de la marca Lucky Strike, una forma de travestimiento. Pero no solamente recurre al latín

para ponerle un disfraz antiguo a lo nuevo. También acude a la mitología. La petrolera Mobil Oil es aludida como “sign of Pegasus” (V. Nabokov, 2012b, p. 211), y a su competencia, Shell, le dedica un “the Conche” (V. Nabokov, 2012b, p. 212), entendiendo que la concha fue utilizada como trompeta por el semidios Tritón (Appel Jr., 2012a, p. 410).¹⁴¹ Una vez más lo antiguo se hace nuevo, lo popular se reecrea y reescribe a través de lo clásico.

¹⁴¹ Esa vinculación entonces entre *road novel* norteamericana y mitología clásica no para ahí ya que para continuar con gasolineras, autopistas y demás, debemos recalcar que Humbert considera a Quilty como un verdadero “Proteus of the highway” (V. Nabokov, 2012b, p. 227). Pero en la confusión y paranoia en las que vive sumido, también lo ve como a un “Jupiter” lanzando rayos (V. Nabokov, 2012b, p. 217). También cree bueno verlo como a un sátiro (mucho más juguetón y escabroso), aunque en toda esa gama de transmutaciones, por supuesto, en algún momento, dice que “he was no longer the satyr (V. Nabokov, 2012b, p. 237) para pasar a otra más recurrente y escabrosa alucinación, la del sosías de su tío, Gustave Trapp.

6. CONCLUSIONES

Bien vale la pena ir concluyendo esta tesis, como termina igualmente Gerard Genette su libro *Palimpsestos*, texto que fue más que esencial en esta investigación:

Literatura en transfusión perpetua –perfusión transtextual– constantemente presente a sí misma en su totalidad y como Totalidad, en la que todos los autores no son más que uno, y en la que todos los libros son un vasto Libro, un solo Libro infinito. La hipertextualidad no es más que uno de los nombres de esta incesante circulación de los textos sin la que la literatura no valdría ni una hora de pena. (1989b, p. 497)

Nabokov demostró con su literatura, y especialmente con *Lolita*, una evidente maestría a la hora de jugar con la *incesante circulación de los textos*, siendo incluso con ello arriesgado. Con *Lolita* y *Pale Fire*, se abre una vertiente de literatura postmoderna, en eso de la manipulación de los géneros y de la narración, con textos biográficos recreados ficcionalmente, y especialmente en *Lolita*, con las aporías del deseo en la destrucción del mismo objeto deseado (como hace Humbert con Lolita), y la consciencia de que toda realidad no es más que una construcción textual (Bogićević, 2014). Y es evidente también el placer que los narradores nabokovianos derivan del narrar simplemente por el hecho de hacerlo. Esta tesis intentó develar que, a través del placer que halla Humbert al narrarnos a su Lolita, se encuentra una riqueza literaria enorme con base precisamente en la misma literatura. Tal vez por esto, Nabokov se terminó convirtiendo en un *escritor para escritores*,

como normalmente se le conoce. Además de que sus opiniones contundentes en torno, entre otras a lo literario, fueron expresadas con valentía, convirtiéndolo también en una suerte de patricio de las letras. Modelo, además, para autores que se han venido a conocer como autores de novela posmoderna: Barth, Pynchon¹⁴² y DeLillo son algunos de sus más ilustres herederos. Así, y con la influencia adicional del autor ruso, se entiende entonces imposibilidad para representar narrativamente absolutos como Libertad, Razón e Historia. Resulta innegable la importancia de Nabokov como uno de los principales escritores del siglo XX (Aparicio Maydeu, 2008), e imposible no considerar a *Lolita* como un prototipo de las novela postmoderna, así como una de sus más paradigmáticas (Boxall, 2006, p. 504). Cada vez son más crecientes los estudios en torno al autor y a la novela misma (cf. Jones, 1995; Raguet-Bouvard, 1996): the *Nabokov Studies* reúne a expertos de todo el mundo con publicaciones especializadas que abarcan toda su amplia y disímil obra. No son pocos los estudios que la relacionan con diversas formas artísticas, a las que Nabokov no era ajeno, como el cine (Appel Jr., 1974; Bouchet, 2013; Wyllie, 2003, 2005, 2015) y la pintura (de Vries & Johnson, 2006). Sin mencionar la influencia que ha tenido *Lolita* en el mundo literario en autores como John Maxwell Coetzee (2000), Mempo Giardinelli (2000) o Azar Nafisi (2003); y en adaptaciones filmicas ampliamente conocidas (Kubrick, 1962; Lyne, 1997). Así que una novela con tales características exigía un análisis a profundidad de su transtextualidad; por supuesto, nunca definitivo, siempre parcial. Por otro lado, al ser *Lolita* una novela con una compleja red de transtextualidad, con múltiples formas de reescritura y con evidentes recreaciones que proceden tanto de la

¹⁴² De hecho, fue alumno de Nabokov.

literatura canónica como de la cultura popular, comparte características que han sido reconocidas como propias de la ficción posmoderna, caracterizada por el “reworking, translation, adaptation, displacement, imitation, forgery, plagiarism, parody, pastiche” (Connor, 2000, p. 123).

Al identificar la transtextualidad y la reescritura con base en los hipotextos literarios y de la cultura popular hallados en *Lolita*, se encontró que al hacer agrupamientos por isotopías de esos hipotextos, se configura un mosaico de parodias en torno al doble, la novela de suspenso detectivesco, la reescritura del personaje femenino, el pastiche de la confesión judicial, así como del género epistolar y del diario. Todo ello reforzado por elementos de la cultura popular, y que, en igualdad de condiciones con lo literario, ofrece una imagen recreada y mistificada de los Estados Unidos de mitad del siglo XX. Así que a la luz de lo anterior, las conclusiones de esta investigación fueron las siguientes:

-*Lolita* es el producto de las obsesiones temáticas, de las reescrituras y de las repeticiones propias de todo escritor, aún más en Nabokov. Ello se entiende como lo intratextual, y fue uno de los principales rasgos de la novela. Si la comparamos con la obra precedente de Nabokov, y posterior a *Lolita* misma, tenemos que *Laughter in the Dark* (2001), *The Enchanter* (2011), *La verdadera vida de Sebastian Knight*, *La dádiva*, *Desesperación*, *Invitado a una decapitación*, etc. poseen elementos y rasgos que luego desembocaron en esta. Pero las obsesiones seguirán con *Pnin*, *Ada or Ardor*, *Pale Fire* y *Look at the Harlekins!* Con recurrencias

formales y temáticas como el doble, la memoria, las repeticiones y la parodia biográfica.

-No solamente es la reescritura que Nabokov hace constantemente de su propia obra, este autor se caracterizó también por la utilización de la literatura misma como fuente y material para su propia creación, el carácter paródico de esta es más que evidente, fenómeno resaltado por diversos autores (Appel Jr., 1967, 2012; Chambers, 2010; Grayson, 1977; Jones, 1995; Karlinsky, 1967; Kinney, 2012; Larmour, 2003; Leisner, 2014; Proffer, 1968; Stuart, 1978). En *Lolita* se configura así en un homenaje a la literatura misma.

-*Lolita* utiliza no solamente textos literarios para ser constantemente reescritos, sino que apela a la confesión judicial como texto literario y también recurriendo a elementos formales del cine –utilizado este también a modo de reflejo y patrón. Recurre también a las revistas, a la música y a la publicidad. Es decir, recurre a la cultura popular para completar todo su entramado literario. El encuentro entre esa cultura literaria y la cultura popular configura lo que Lotman (1988) atribuye a todo texto artístico complejo, y es el de brindar “a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad” (p. 36). Y *Lolita* ha demostrado ser un texto que llega a las más diversas audiencias: al estudioso de la literatura que reconoce sus cultos hipotextos, pero también al lector medio que se engancha con su historia y se identifica con la cultura popular allí desplegada. Tres son además las características que identifican a *Lolita* dentro de la clasificación de ficción posmoderna:

a) Es un híbrido que, en un contexto contemporáneo, está reactualizando constantemente un pasado literario y resulta en un excelente ejemplo de ficción posmoderna, entendida como aquella que “seems marked by the imperative of the eternal return” (Connor, 2000, p. 123). En este tipo de ficción, el pasado se funde con el presente, el género considerado inferior se convierte en superior. Connor (2000) sostiene igualmente que una de las características de la novela postmoderna es la reapropiación de géneros que no eran considerados canónicos en el pasado como el género detectivesco, por ejemplo, y *Lolita* es una buena muestra de ello.

b) La participación de hipotextos de carácter canónico, junto con discursos provenientes de esta cultura popular (Jameson, 1999, p. 16), identifican igualmente a *Lolita* como una novela evidentemente posmoderna.

c) El carácter metaficcional de la novela a través de invocaciones del narrador en torno a su labor misma, recursos al *mise en abyme*, un prólogo ficticio y la intervención del autor en el epílogo para rematar el juego literario.

-*Lolita* presenta igualmente una versión recreada de los Estados Unidos, a través de la invención de neologismos: Nabokov es “padre de deletéreas criaturas llamadas nínfulas” (Aparicio Maydeu, 2001, p. 30). También la mistificación está presente a través de textos, autores y localidades, copiando y manipulando artefactos de la cultura popular como comics, vallas publicitarias, marcas de cigarrillos, etc. Dicha mistificación parte, por supuesto, de lo ya creado, ya que todo neologismo es una adición infinitesimal a lo ya heredado (Steiner, 2002, p. 147).

-Generalmente se cree que *Lolita* es una novela que gira en torno absolutamente en torno a una adolescente que lleva a la desgracia, sin más, a un respetado profesor. La conclusión de este trabajo es que realmente la novela es en gran medida sobre Humbert, y la parodia que se hace sobre él como artista decimonónico en pleno siglo XX. Humbert abusará de Lolita perversamente, pero hará un relato sobre ella como si fuera una doncella decimonónica, cuando la pierda de ahí surgiendo el texto artístico que leemos. Lolita es entonces una reconstrucción textual, la obsesión artística de Humbert. Lolita ha representado para él, el último escalón de su anhelo artístico.

-Teniendo en cuenta lo anterior, *Lolita* es también un pastiche del género autobiográfico. La imagen de Lolita queda borrada por la insistencia de Humbert en hablarnos de él mismo. Aunque tampoco es una vida firmemente explicada, ya que la narración es ambigua y anegada en la incertidumbre, a causa de él mismo, un narrador tan poco confiable, y a los cuales Nabokov era tan afecto. Y en la reconstrucción que se hace del pasado de Humbert, *Lolita* termina por ser la excusa también para traer todo un mundo del recuerdo, de la memoria, pero a la vez recreado al modo de la ficción. *Lolita* tiene, sin más, un pie en el pasado y otro en el presente, siendo un puente entre la modernidad tardía y la postmodernidad (Lomana, 1999). Nabokov con maestría vuelve a una tradición literaria lejana y la trufa con otra más cercana, junto con las más recientes (para la época) alusiones a la cultura popular, aunque mostrada, eso sí, en muchos momentos de la manera más peyorativa por parte del elitista Humbert. Y en esa simbiosis de pasado y presente, de cultura elitista y popular, asistimos

de nuevo a otro doble: Humbert, de origen rico, elitista y culto, frente a Lolita y su mundo frívolo. Esos dos mundos tendrán necesariamente que encontrarse, estarán obligados a ello, pero ninguno de los dos se hallará a gusto. Humbert enamorado de Lolita no sabrá que hacer con sus pataletas (terminará por entender a Charlotte), Lolita no aguantará su esnobismo y sus salidas en francés que parecieran realmente avergonzarla. Y en esos mundos dialécticos de Nabokov, ello casa perfectamente, porque siempre tiene que haber unos opuestos que generen una síntesis hasta lograr que “Humbert and Lolita's self-contradictory characteristics are exaggerated” (Williams, 1967, p. 255).

-*Lolita* es también la excusa para recrear el decimonónico lugar común de la femme fatale. En *Lolita* se junta todo el maniqueísmo de la tradición literaria de Occidente: la mujer dulce pero a la vez peligrosa. Lolita conserva ese carácter doble, y de nuevo manifestando opuestos, perfecta manifestación de la dialéctica nabokoviana: “As her antithesis spirals, Lolita, too, is both innocent and depraved” (Williams, 1967, p. 262). Una forma del doble además que se manifiesta también en todo un juego de espejos donde se distorsiona la realidad, y la narración termina por ser un laberinto burlón y paródico hacia el lector. Para resumir, dos formas entonces se pueden vislumbrar para dar cuenta del doble en *Lolita*: desde la construcción formal de la novela (dos partes, dos paratextos manifestados en un prólogo y un epílogo), dos grandes espacios, dos grandes viajes; y desde las características de doble personalidad tanto de Lolita como de Humbert y Quilty.

Finalmente, si *Lolita* fue para Nabokov un *love affair* con el inglés, pues

espero que este trabajo haya dado cuenta también de su amor por la literatura a través de la reescritura. Porque al modo de los juegos lingüísticos de Humbert, que es lo único con lo que contaba –ya lo sabemos, espero que este trabajo haya dado cuenta del juego con reescritura literaria que, en el fondo, es por completo *Lolita*.

7. BIBLIOGRAFÍA

Estudios críticos y teóricos

- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Nueva York: Routledge.
- Anderson, P. (2000). *Los orígenes de la postmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- 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.
- Aparicio Maydeu, J. (2013). *Continuidad y ruptura: una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Aparicio Maydeu, J. (2015). *La imaginación en la jaula: razones y estrategias de la creación coartada*. Madrid: Cátedra.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Beristáin, H. (1992). *Diccionario de retórica y poética*. México D.F.: Porrúa.
- Blanco, D. (2003). *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lina.
- Broch, H. (1979). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.
- Bruckner, P. (1998). *La tentación de la inocencia*. Barcelona. Traducción del francés Thomas Kauf: Círculo de Lectores.
- Caballé, A. (1995). *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Casanova, P. (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Casetti, F., & Chio, F. di. (1991). *Cómo analizar un film* (Primera). Barcelona. Trad. Carlos Losilla: Ediciones Paidós.
- Chambers, R. (2010). *Parody: The Art that Plays with Art*. Nueva York: Peter Lang.
- Chevallier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Cohen, R. (2000). Do postmodern genres exist? En N. Lucy (Ed.), *Postmodern Literary Theory* (pp. 293-309). Malden, MA: Blackwell Publishers.

- Colmeiro, J. (s. f.). Del Barrio Chino a la ciudad global: el largo viaje de Pepe Carvalho. En À. Martín & J. Sánchez (Eds.), *Geografías en negro: escenarios del género criminal* (pp. 55-72). Montesinos.
- Compagnon, A. (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil.
- Connor, S. (2000). Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Revision. En N. Lucy (Ed.), *Postmodern Literary Theory* (pp. 123-139). Malden: Blackwell Publishers.
- Corral, W. (2007). Distanciamiento estético, literatura en la literatura y nueva narrativa hispanoamericana. *AISTHESIS*, 41, 91-116.
- Creed, B. (1997). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Nueva York: Routledge.
- 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.
- Díaz, C. E. (1973). *La novela policíaca: síntesis histórica a través de sus autores, sus personajes y sus obras*. Barcelona: Acervo.
- Dijkstra, B. (1994). *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Debate. Traducción de Vicente Campos González.
- Doane, M. A. (1985). The Clinical Eye: Medical Discourses in the «Woman's Film» of the 1940s. *Poetics Today*, 6(1/2), 205-227.
- Eco, U. (1984a). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1984b). Casablanca: Cult movies and intertextual collage. Recuperado a partir de [http://www.zagranizza.com/pub/books/u-eco-casablanca\(1984\).pdf](http://www.zagranizza.com/pub/books/u-eco-casablanca(1984).pdf)
- Eco, U. (1995). *El Superhombre de masas: retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2008). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen. Traducción de María Pons Irazazábal.
- Eggert, B. (2007). Brute Force (1947). Recuperado a partir de <http://www.deepfocusreview.com/reviews/bruteforce.asp>
- Frechilla, E. (2008). Semblante literario del asesino en serie. En A. Martín & J. Sánchez (Eds.), *Palabras que matan: asesinos y violencia en la ficción criminal* (pp. 13-34). Córdoba: Almuzara.
- Freixas, R., & Bassa, J. (2005). *Cine, erotismo y espectáculo: el discreto encanto del sexo en la pantalla*. Barcelona : Paidós.
- Freud, S. (1974). *Más allá del principio del placer*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Doane, M. A. (1985). The Clinical Eye: Medical Discourses in the «Woman's Film» of the 1940s. *Poetics Today*, 6(1/2), 205-227.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1989a). *Figuras III*. Barcelona: Lumen. Traducción de Carlos Manzano.
- Genette, G. (1989b). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra. Traducción de Marisa Rodríguez Tapia.
- Gómez-Pantoja, J. L. (2005). Buscando Munda desesperadamente. En J. M. R. & J. F. R.-N. E. Melchor Gil (Ed.), *Julio César y Corduba: Tiempo y espacio en la campaña de Munda (49-45 a.C.)* (Vol. 2005, pp. 89-137). Córdoba.
- González de la Aleja Barberán, M. (2008). El reflejo del mal en el ojo de lo policiaco. En A. Martín & J. Sánchez (Eds.), *Palabras que matan: asesinos y violencia en la ficción criminal*. Córdoba: Almuzara.
- González Requena, J. (2014). Volumen II. Análisis de las Imágenes Audiovisuales. Recuperado a partir de <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/volumen-ii-analisis-de-las-imagenes-audiovisuales/#A31>
- Goyet, F. (1987). Imitatio ou intertextualité? (Riffaterre revisited). *Poétique*, (71), 313-320.
- Gubern, R. (1982). Prólogo. En *La novela criminal* (Roman Gube, pp. 7-16). Barcelona: Tusquets.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- 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.
- Ibarz, M. (1999). *Buñuel documental: Tierra sin pan y su tiempo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Illouz, E. (2013). *Por qué duele el amor: una explicación sociológica*. Madrid: Katz Editores. Traducido por María Victoria Rodil.
- Infante, A., & Gómez, J. (s. f.). Apuntes de narratología. Recuperado 1 de enero de 2015, a partir de <http://www.maristashuelva.es/academico/lengua/Apuntes de Narratolog%C3%ADa.pdf>
- Jacobs, K. (2001). *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual Culture*.

- Ithaca: Cornell University Press.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1988*. Buenos Aires: Manantial.
- Juan-Navarro, S. (1989). Atrapados en la galería de los espejos: hacia una poética de la lectura en «Pierre Menard» de Jorge Luis Borges. En S. Torres & C. King (Eds.), *The Thirty-Ninth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference* (pp. 102-108). Clemson.
- Lasaga, J. (2004). *Las metamorfosis del seductor: ensayo sobre el mito de Don Juan*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge.
- Lethem, J. (2007). The Ecstasy of Influence. Recuperado a partir de <http://harpers.org/archive/2007/02/the-ecstasy-of-influence/>
- Litvak, L. (2013). Las flores en el modernismo hispanoamericano. *Creneida*, (1), 134-159.
- Lotman, Y. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lucy, N. (2000). Introduction (On the way to genre). En *Postmodern literary theory* (Niall Lucy, pp. 1-39). Malden: Blackwell Publishers.
- Marchese, A., & Forradellas, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Marchese, A., & Forradellas, J. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Martín, À., & Piquer, A. (s. f.). De la lupa al revólver: la transformación y el lenguaje de un género. En À. Martín & J. Sánchez (Eds.), *Manuscrito criminal: reflexiones sobre novela y cine negro* (pp. 21-31). Salamanca: Librería Cervantes.
- Martínez, J. (2001). *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra.
- Meyer, B. (2008). *Héroes: Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid: Siruela. Traducción de Ernesto Junquera.
- Miller, J.-A. (2011). *Vida de Lacan*. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Monegal, A. (1993). *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos.
- Narcejac, T. (1982). Thomas Narcejac (1908). En R. Gubern (Ed.), *La novela criminal* (pp. 49-80). Barcelona: Tusquets.
- Narcejac, T. (1986). *Una máquina de leer: la novela policíaca*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pagano, D. (2001). Repetición. En *Enciclopedia del posmodernismo* (pp. 372-373). Editorial Síntesis.
- Palacios, J. (2008). Psychokillers: las tres caras del miedo. En *Palabras*

- que matan* (pp. 253-296). Almuzara.
- Palmer, J. (1983). *La novela de misterio (thrillers): génesis y estructura de un género popular*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pozzi, G. (2013). Rosas y lirios para María. Una antífona pintada. *Creneida*, (1), 47-80.
- Pujol, C. (1987). Introducción. En *Sonetos para Helena (Pierre de Ronsard)*. Barcelona: Planeta. Introducción, traducción en verso y notas de Carlos Pujol.
- Ródenas de Moya, D. (1998). *Los espejos del novelista: modernismo y autoreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península.
- Reis, C., & Lopes, A. C. M. (1996). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España. Traducción de Ángel Marcos de Dios.
- Riffaterre, M. (1983). *Text Production*. Nueva York: Columbia University Press.
- Riffaterre, M. (1997). «Contraintes intertextuelles», Texte(s) et intertexte(s). En *Texte(s) et intertexte(s), études réunies par E. Le Calvez et M.-C. Canova-Green* (pp. 35-53). Amsterdam: Rodopi.
- Romera Castillo, J. (1978). Teoría y técnica del análisis narrativo. En *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)* (pp. 111-152). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Samoyault, T. (2001). *L'Intertextualité: mémoire de la littérature*. París: Nathan.
- Sánchez, J. (2008). Teoría de la novela criminal: el paradigma de James M. Cain. En *Palabras que matan* (pp. 55-69). Almuzara.
- Sanders, S. M. (2006). Film Noir and the Meaning of Life. En M. T. Conard (Ed.), *The Philosophy of Film Noir* (pp. 91-105). Lexington: The University Press of Kentucky.
- Sangro, P. (2008). Identificarse con el monstruo: el personaje de Hannibal Lecter en *El silencio de los corderos*. En *Palabras que matan* (pp. 297-320). Almuzara.
- Santana, M. (2005). *El Perfume de Patrick Süskind: el éxito de una novela postmoderna: interpretación*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Segas, L. (2015). Variaciones en la menor: el retrato femenino en la narrativa modernista venezolana. *Creneida*, (3), 63-89.
- Shen, D., & Xu, D. (2007). Intratextuality, Extratextuality, Intertextuality: Unreliability in Autobiography versus Fiction. *Poetics Today*, 28(1), 43-87. <http://doi.org/10.1215/03335372-2006-015>
- Solomon, R. C. (2004). *In Defense of Sentimentality*. Nueva York: Oxford

University Press.

- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- Steiner, G. (2002). *Gramáticas de la creación*. Barcelona: Círculo de Lectores. Traducción de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez.
- Torre, G. de. (2013). *De la aventura al orden*. (D. Ródenas de Moya, Ed.). Madrid: Banco Santander.
- Wolfe, H. (1928). Introduction. En *Selected Poems of Algernon Charles Swinburne* (pp. v-xxvii). Londres: John Lane The Bodley Head Ltd.

Obra de Vladimir Nabokov

- Nabokov, V. (1978). *La verdadera vida de Sebastian Knight*. Barcelona: Plaza & Janés, S.A. Traducción de Ana María de la Fuente.
- Nabokov, V. (1980). *Desesperación*. Barcelona: Argos. Traducción de Ramón Margalef Llambrich.
- Nabokov, V. (1982). *Lectures on Literature*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nabokov, V. (1988). *La dádiva*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Carmen Giralt.
- Nabokov, V. (1989). *Laughter in the Dark*. Nueva York: Vintage International.
- Nabokov, V. (1990). *Strong Opinions*. Nueva York: Vintage International.
- Nabokov, V. (1996a). Ada or Ardor: A Family Chronicle. En *Vladimir Nabokov: Novels 1969-1974* (pp. 1-485). Nueva York: The Library of America.
- Nabokov, V. (1996b). Look at the Harlequins! En *Vladimir Nabokov: Novels 1969-1974* (pp. 563-747). Nueva York: The Library of America.
- Nabokov, V. (1996c). Pale Fire. En *Vladimir Nabokov: Novels 1955-1962* (pp. 437-667). Nueva York: The Library of America.
- Nabokov, V. (1996d). Pnin. En *Vladimir Nabokov: Novels 1955-1962* (pp. 299-436). Nueva York: The Library of America.
- Nabokov, V. (1996e). Transparent Things. En *Vladimir Nabokov: Novels 1969-1974* (pp. 487-562). Nueva York: The Library of America.
- Nabokov, V. (1999). *La verdadera vida de Sebastian Knight*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Enrique Pezzoni.
- Nabokov, V. (2001a). *¡Mira los arlequines!* (J. Aparicio, Ed.). Madrid:

Cátedra.

- Nabokov, V. (2001b). El ayudante de dirección. En *Cuentos completos* (pp. 647-663). Madrid: Alfaguara.
- Nabokov, V. (2002). *Invitado a una decapitación*. Madrid: Espasa Calpe. Traducción de Lydia de García Díaz.
- Nabokov, V. (2004). *Desesperación*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Enrique Murillo.
- Nabokov, V. (2010). *Curso sobre el Quijote*. Barcelona: Del Nuevo Extremo.
- Nabokov, V. (2011). *The Enchanter*. Nueva York: Vintage International.
- Nabokov, V. (2012a). *Speak, Memory*. Londres: Penguin Classics.
- Nabokov, V. (2012b). *The Annotated Lolita*. Londres: Penguin Modern Classics.
- Nabokov, V. (2013). *Lolita*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Francesc Roca.

Obra crítica sobre Vladimir Nabokov

- Aparicio Maydeu, J. (2001). Introducción. En J. Aparicio (Ed.), *¡Mira los arlequines!* (pp. 7-56). Madrid: Cátedra.
- Aparicio Maydeu, J. (2008). Vladimir Nabokov. En D. Ródenas de Moya (Ed.), *Cien escritores del siglo XX* (pp. 316-324). Barcelona: Ariel.
- Appel Jr., A. (1974). *Nabokov's Dark Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.
- Barreras, A. (2005). *El estudio de los relatos de Vladimir Nabokov*. Logroño: Universidad de la Rioja.
- Blackwell, S. (2003). [Reseña del libro *Discourse and Ideology in Nabokov's Prose*. Ed. D. Larmour. *Studies in Russian and European Literature*. New York: Routledge, 2002]. *Slavic Review* (Vol. 62).
- Bogićević, V. (2014). In Search of the Unpresentable: 'Detectives of the Sublime' in (Post)Modern American Novel. *Belgrade English Language & Literature Studies*, VI, 247-270.
- Boyd, B. (1992). *Vladimir Nabokov: Los años rusos*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Jordi Beltrán.
- Boyd, B. (2006). *Vladimir Nabokov: Los años americanos*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Daniel Najmías.
- Farina, W. (2010). *Vladimir Nabokov and the Vulgar Aesthetic*. University of South Florida Scholar Commons.
- 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.
- Karlinsky, S. (1967). Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 8(2), 268-279. JOUR. <http://doi.org/10.2307/1207105>
- Kinney, A. E. (2012). *The Art of Morality and the Morality of Art: Satire and Parody in Three Novels by Vladimir Nabokov*. Wesleyan University.
- Leisner, K. D. (2014). *Mutual Relations of Dialogue, Parody, Contestation: Writing Nabokov's Life in the Age of the Author's Death*. The University of Texas at Austin.
- Lomana, I. (1999). Nabokov en las postrimerías de la modernidad. Recuperado 26 de febrero de 2014, a partir de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero13/lomana.html>
- Merivale, P. (1967). The Flaunting of Artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 8(2), 294-309.
- Navarro, S. (2014). *Narrativa de transgresión: Nabokov – Dostoïevski*. Universitat de València.
- Oustinoff, M. (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. París: L'Harmattan.
- Ruiz, J. (1999). Nabokov aristotélico. *ABC Cultural*.
- Stuart, D. (1978). *Nabokov: The Dimensions of Parody*. Louisiana: Louisiana State University Press.
- Williams, C. T. (1967). Nabokov's Dialectical Structure. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 8(2), 250-267. JOUR. <http://doi.org/10.2307/1207104>
- Wyllie, B. (2003). *Nabokov at the Movies*. North Carolina: McFarland & Company.
- Wyllie, B. (2005). Nabokov and Cinema. En Julian Connolly (Ed.), *The Cambridge Companion to Nabokov* (pp. 215-231). Cambridge: Cambridge University Press.

Obra crítica sobre *Lolita*

- Abrams, J. (2007). The Logic of *Lolita*: Kubrick, Nabokov, and Poe. En J. Abrams (Ed.), *The Philosophy of Stanley Kubrick* (pp. 109-129). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Agirre, K. (2010). *Lolita* de Vladimir Nabokov: historia de una obsesión (fílmica). *Álabe*, (1), 1-15.
- Appel Jr., A. (1967). *Lolita: The Springboard of Parody*. *Wisconsin*

- Studies in Contemporary Literature*, 8(2), 204-241.
- Appel Jr., A. (2012a). Notes. En *The Annotated Lolita* (pp. 319-456). Londres: Penguin Modern Classics.
- Appel Jr., A. (2012b). Preface, Introduction. En *The Annotated Lolita* (pp. v-lxvii). Londres: Penguin Classics.
- Bastide, F.-R. (1996). Scandale de la pureté. En *Lolita: un royaume au-delà des mers* (pp. 234-237). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Baxter, J. (1999). *Stanley Kubrick: biografía*. Madrid: T&B Editores.
- Berberova, N. (2010). *Nabokov y su Lolita*. Madrid: La Compañía. Traducción de Pedro B. Rey.
- Bouchet, M. (2010). «The Enchanted Hunters and the Hunted Enchanters: the dizzying effects of embedded structures and meta-artistic devices in Lolita, novel and film». *Sillages Critiques*, (11).
- Bouchet, M. (2013). Music and Songs in Lolita, novel and film. *Miranda*, (3). <http://doi.org/10.4000/miranda.1498>
- Boxall, P. (2006). Lolita. En P. Boxall & J.-C. Mainer (Eds.), *1001 libros que hay que leer antes de morir* (p. 504). Barcelona: Grijalbo.
- Brenner, C. (1996). Nabokov: the Art of the Perverse. En C. Raguet-Bouvard (Ed.), *Lolita: un royaume au-delà des mers* (pp. 255-264). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Dyer, G. R. (2013). Humbert Humbert's Use of Catullus 58 in Lolita. *Twentieth Century Literature*, 34(1), 1-15.
- Frayse, S. (2008). Worlds Under Erasure: Lolita and Postmodernism. Recuperado a partir de <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1461>
- Grabes, H. (1996). Ethics and Aesthetics in the Reception of Literary Character: the Case of Nabokov's Lolita. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, (4), 23-40.
- Haegert, J. (1985). Artist in Exile: The Americanization of Humbert Humbert. *ELH*, 52(3), 777-794.
- Hamrit, J. (2014). *Authorship in Nabokov's Prefaces*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Hicks, G. (1996). «Lolita» and her Problems. En C. Raguet-Bouvard (Ed.), *Lolita: un royaume au-delà des mers* (pp. 184-187). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Jones, H. M. (1995). *Nabokov's Dark American Dream: Pedophilia, Poe, and Postmodernism in Lolita*. University of New York, College at Brockport.
- Jong, E. (1996). Time Has Been Kind to the Nymphet: «Lolita» 30

- Years Later. En C. Raguet-Bouvard (Ed.), (pp. 277-285). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Kovačević, I. (2014). Popular Culture in its Postmodern Context: Vladimir Nabokov's *Lolita*. *Belgrade English Language & Literature Studies*, VI, 273-290.
- Lauter, P. (1996). The Nymphet's Tale. En C. Raguet-Bouvard (Ed.), *Lolita: un royaume au-delà des mers* (pp. 273-276). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Luxemburg, A. M. (2005). The Mystery of Vladimir Nabokov's Sources: Some New Ideas on *Lolita*'s Intertextual Links. *Connotations*, 14, 119-134.
- Maar, M. (2005). *The Two Lolitas*. Londres: Verso. Trad. Perry Anderson.
- Manolescu, M. (2008). Humbert's Arctic Adventures: Some Intertextual Explorations. *Nabokov Studies*, 11, 1-23.
- Manrique, W. (2005, septiembre 11). Bajo el hechizo de «Lolita». Recuperado 22 de enero de 2014, a partir de http://elpais.com/diario/2005/09/11/cultura/1126389603_850215.html
- Maury, C. (2013). Traces du film noir dans *Lolita*, Stanley Kubrick, 1962. *Miranda*, (3). <http://doi.org/10.4000/miranda.1587>
- Montero, R. (2004). Fresas e hipopótamos. En *Lolita* (pp. 7-19). Madrid: Funambulista.
- Moore, T. (2002). Seeing through Humbert: Focussing on the feminist sympathy in *Lolita*. En David H. J. Larmour (Ed.), *Discourse and Ideology in Nabokov's Prose* (pp. 91-110). London: Routledge.
- Nabokov, D. (2010). Introducción. En *El original de Laura* (pp. 10-19). Barcelona: Anagrama. Traducción de Jesús Zulaika.
- Naiman, E. (2006). A Filthy Look at Shakespeare's *Lolita*. *Comparative Literature*, 58(1), 1-23.
- Navarro, S. (2000). La parodia en *Lolita* de Vladimir Nabokov. Recuperado a partir de <http://www.uv.es/~samara/actas113.html>
- Prescott, O. (1958). Books of the Times: *Lolita* by Vladimir Nabokov. Recuperado 13 de mayo de 2014, a partir de <http://www.nytimes.com/books/97/03/02/lifetimes/nab-r-booksoftimes.html>
- Prioleau, E. (2013). Humbert Humbert Through the Looking Glass. *Twentieth Century Literature*, 21(4), 428-437.
- Proffer, C. (1968). *Keys to Lolita*. Bloomington: Indiana University Press.

- Raguet-Bouvard, C. (1996a). *Lolita, un royaume au-delà des mers*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Raguet-Bouvard, C. (1996b). *Lolita, un royaume au-delà des mers*. Presses Universitaires de Bordeaux.
- Rampton, D. (1984). *Vladimir Nabokov: a critical study of the novels*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roca, F. (2013). *Traducción y notas de Lolita*. Barcelona: Anagrama.
- Rubinstein, E. (1996). Approaching Lolita. En C. Raguet-Bouvard (Ed.), *Lolita: un royaume au-delà des mers* (pp. 264-273). Presses Universitaires de Bordeaux.
- Schuman, S. (2014). *Nabokov's Shakespeare*. Londres: Bloomsbury.
- Vesterman, W. (2008). The Technique of Time in Lolita. Recuperado a partir de <http://www.collegehillreview.com/001/0010101.html>
- Vilella, E. (s. f.). ¿'A frightful bore'? Sobre el lugar de lo temático en la práctica alusiva de Nabokov- n° 43 Espéculo (UCM). Recuperado a partir de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/nabokov.html>
- Vries, G. de, & Johnson, D. B. (2006). *Vladimir Nabokov and the Art of Painting*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wakashima, T. (s. f.). Double Exposure: On the Vertigo of Translating Lolita. Recuperado 20 de mayo de 2015, a partir de <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/wakashima.htm>
- Wyllie, B. (2000). Popular music in Nabokov's Lolita, or Frankie and Johnny: a new key to Lolita? *Revue des études slaves*, 72(3-4), 443-452.
- Wyllie, B. (2015). «My Age of Innocence Girl» –Humbert, Chaplin, Lita and Lo. *Nabokov Online Journal*, IX, 23-26.

Obras de ficción

- Borges, J. L. (2006). Pierre Menard, autor del Quijote.pdf. En *Jorge Luis Borges. Obras completas 1923-1972* (pp. 444-450). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Cervantes Saavedra, M. de. (2003). *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa.
- Coetzee, J. (2000). *Disgrace*. Londres: Penguin.
- Coetzee, J. M. (2006). Sleeping Beauty by J.M. Coetzee. Recuperado a partir de <http://www.nybooks.com/articles/archives/2006/feb/23/sleeping-beauty/>
- Coetzee, J. M. (2010). *Verano: escenas de una vida de provincias III*.

- Barcelona: Mondadori. Traducción de Jordi Fibla.
- Flaubert, G. (2004). *Madame Bovary*. Groupe Yahoo «Ebooks libres et gratuits».
- Giardinelli, M. (1996). *Luna caliente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Joyce, J. (1999). *Ulises*. Madrid: Cátedra. Traducción de Francisco García Tortosa.
- Lichberg, H. von. (2004). *Lolita*. Madrid: Funambulista.
- Mérimée, P. (2011). *Carmen*. Recuperado de amazon.com.
- Nafisi, A. (2003). *Reading Lolita in Tebran: a Memoir in Books*. Nueva York: Random House.
- Poe, E. A. (1985). *The Works of Edgar Allan Poe*. Nueva York: Avenel Books.
- Poe, E. A. (1989). *The Murders in the rue Morgue; and The gold bug*. Copenhagen: Aschehoug.
- Proust, M. (1992). *Albertine disparu*. París: Honoré Champion.
- Puig, M. (2002). *El beso de la mujer araña*. Nanterre Cedex (Francia): ALLCA XX.
- Rousseau, J.-J. (s. f.). *Las confesiones [versión pdf]*. Recuperado de scribd.com.
- Swinburne, C. (1928). *Selected Poems of Algernon Charles Swinburne*. Londres: John Lane The Bodley Head Ltd.
- Stoppard, T. (1968). *Rosencratz and Guildenstern are dead*. Londres: Faber and Faber.
- Süskind, P. (2005). *El Perfume: historia de un asesino*. Barcelona: Seix Barral. Traducción de Pilar Giralt.

Poesía

- Belleau, R. (2001). *Oeuvres poétiques*. (G. Demerson & M. M. Fontaine, Eds.). Paris: Editions Champions.
- Blake, W. (s. f.). «The Tyger».
- Catulo. (2004). *Catulo: poesías completas*. Guadalajara: Ediciones Aache. Traducción de José María Alonso Gamo.
- Eliot, T. S. (2005). *The Waste Land and Other poems*. Nueva York: Barnes and Nobles Classics.
- Poe, E. A. (2010). *Poemas*. Madrid: Colección Visor de Poesía. Traducción, prólogo y notas de de Carlos Obligado.
- Robert Browning. (s. f.). Soliloquy of the Spanish Cloister. Recuperado a partir de <https://www.poets.org/poetsorg/poem/soliloquy-spanish-cloister>
- Ronsard, P. de. (1963). *Les Amours*. (H. Weber & C. Weber, Eds.).

Paris: Garnier.

Skinner, M. B. (2011). *A Companion to Catullus*. Wiley-Blackwell.

Filmes

Bernhardt, C. (1947). *Possessed*. Warner Bros.

Dassin, J. (1947). *Brute Force*. Estados Unidos: Universal Pictures Distributors Corporation of America.

Fassbinder, R. W. (1978). *Despair*. Alemania: New Line Cinema.

Hitchcock, A. (1943). *Shadow of a Doubt*. USA.

Jarmusch, J. (2005). *Broken Flowers*. Estados Unidos: Universal.

Kubrick, S. (1962). *Lolita [film]*. Estados Unidos: Turner Entertainment Co.

Lyne, A. (1997). *Lolita [film]*. Estados Unidos: The Samuel Goldwyn Company.

Mendes, S. (1999). *American Beauty*. Estados Unidos: DreamWorks.

Slade, D. (2005). *Hard Candy*. Estados Unidos: Vulcan Productions.