



# El estudio de los relatos de Vladimir Nabokov

Su narrador, su lector y sus personajes

Asunción Barreras Gómez



UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA



# EL ESTUDIO DE LOS RELATOS DE VLADIMIR NABOKOV:

Su narrador, su lector y sus personajes

*BIBLIOTECA DE INVESTIGACIÓN*

*nº 41*

Asunción Barreras Gómez

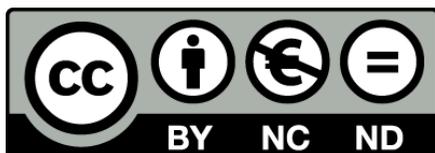
EL ESTUDIO DE LOS RELATOS DE VLADIMIR NABOKOV

Su narrador, su lector y sus personajes

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

SERVICIO DE PUBLICACIONES

2022



**El estudio de los relatos de Vladimir Nabokov: su narrador, su lector y sus personajes** de Asunción Barreras Gómez (publicado por la Universidad de La Rioja) se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© La autora

© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2022

[publicaciones.unirioja.es](mailto:publicaciones.unirioja.es)

E-mail: [publicaciones@unirioja.es](mailto:publicaciones@unirioja.es)

Diseño de cubierta: Universidad de La Rioja. Servicio de Comunicación

ISBN: 978-84-09-36686-6

*A Ana María, Santiago y Rufino*



## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	9
2. LA OBRA LITERARIA DE VLADIMIR NABOKOV.....	13
2.1. Su obra literaria .....	13
2.2. Su narrativa breve .....	19
2.2.1. Relación detallada de sus relatos breves.....	20
2.3. Nabokov y la crítica.....	32
2.3.1. Su narrativa breve y la crítica .....	35
3. EL JUEGO LITERARIO DE NABOKOV: SU NARRADOR Y SU LECTOR.....	41
3.1. El narrador en los relatos de Nabokov .....	46
3.1.1. Ecos, reflejos y máscaras de Nabokov en sus narraciones breves.....	46
3.1.2. La memoria y la imaginación en las memorias de Nabokov .....	57
3.1.3. Los narradores de Nabokov.....	68
3.1.4. Aspectos metaficcionales de la narración de Nabokov .....	105
3.1.5. El narrador en los relatos de Nabokov: breve conclusión .....	114
3.2. El lector en los relatos de Nabokov .....	116
3.2.1. La figura del lector para Nabokov .....	117
3.2.2. El bagaje del lector.....	118
3.2.3. La ironía en los relatos de Nabokov .....	132
3.2.4. El nivel ficticio y real en los relatos de Nabokov .....	137
3.2.5. El narratario.....	147
3.2.6. El lector en los relatos de Nabokov: breve conclusión .....	152

4. LOS PERSONAJES, SUS IMÁGENES Y REFLEJOS, EN LAS NARRACIONES BREVES DE VLADIMIR NABOKOV.....	155
4.1. Ejercicios de nostalgia.....	155
4.2. Los espejismos, las imágenes simétricas y la figura del <i>Doppelgänger</i> .....	164
4.3. El personaje en los relatos de Nabokov: breve conclusión .....	183
5. CONCLUSIONES .....	187
6. BIBLIOGRAFÍA .....	197

## 1. INTRODUCCIÓN

Este estudio es uno de los primeros en ahondar en las características de las narraciones breves de Vladimir Nabokov, probablemente la parte de su obra narrativa menos conocida. Aunque este autor es básicamente famoso por sus novelas, empezó ejerciendo como escritor en el Berlín de su exilio en los años 1920 y 1930 escribiendo poemas y relatos, tarea que seguirá practicando menos intensamente con el paso de los años. Este trabajo descubre su obra breve y se centra básicamente en tres aspectos: los tipos de narrador, lector y personaje de sus relatos.

Con esta introducción pretendemos dar cuenta de los temas generales, de la estructura y de la organización de este estudio en sus diversos capítulos. El segundo de ellos explica brevemente la obra literaria del autor, comentando, especialmente, cada uno de sus relatos. Asimismo, se hace referencia a la literatura crítica de su obra y, en particular, a los estudios críticos centrados en sus narraciones breves que, como ya se ha comentado, no son muy numerosos. Así, el lector tendrá una visión general de la obra de Nabokov y apreciará los distintos enfoques con los que se ha estudiado, los cuales muestran las tendencias de las escuelas teóricas más relevantes en estas décadas.

El tercer capítulo comenta las figuras del narrador y del lector y se titula “El juego literario de Nabokov: su narrador y su lector”. Entendemos que la relación que crea el autor entre ambos pasa a ser un juego intelectual, una interacción activa, de manera que el lector se tiene que mostrar atento para descubrir las ironías, implicaturas o guiños que le hace el autor. Veremos cómo, a veces, éste se refleja en algunas características de sus narradores y

comentaremos cómo funcionan la memoria y la imaginación en aquellos relatos que son prácticamente autobiográficos. Además, estudiaremos los aspectos metaficcionales de su obra breve y comprenderemos por qué se le considera uno de los autores posmodernistas de la literatura estadounidense. Una de las secciones de este capítulo la titulamos “Los narradores de Nabokov”, porque entendemos que, aunque hay características comunes a todos los narradores de los relatos del autor, hay muchas otras que los especifican y los hacen únicos. Por eso hablamos de los narradores de Nabokov en plural.

De la figura del lector destacamos aquellos rasgos que a Nabokov le parecen esenciales. De este modo, hablaremos de los conocimientos que el lector debe poseer para entender todos los aspectos de los relatos, como puede ser el conocimiento de las literaturas de varios países y sus idiomas. Por ejemplo, el autor puede aludir o parodiar una obra o un autor que el lector debe conocer para comprender lo que se quiere transmitir. El lector, como ya se ha comentado, debe mostrarse atento y distinguir todos los niveles ontológicos que muestre el autor en sus relatos. Hay veces que utiliza un juego de niveles ficticios que sólo el lector cuidadoso puede diferenciar para interpretar el significado correctamente. Finalmente, también se estudiará al narratorio, ya que el narrador se dirige a esta figura específicamente en varios relatos con invocativos, preguntas o imperativos. Hay veces en las que el narrador se dirige a un ruso blanco en el exilio o en la URSS; otras en las que se dirige al lector, como tal, o a su amada; etc.

Cuando estudiemos los personajes de los relatos de Nabokov en el cuarto capítulo, titulado “Los personajes, sus imágenes y reflejos, en los relatos de Nabokov”, veremos la importancia que juega el exilio en ellos. La salida de Nabokov de Rusia supuso su emigración a Berlín y, finalmente, a Estados Unidos. Sin embargo, este hecho también supuso una expatriación espiritual de Rusia, sus costumbres y su cultura, ya que este país se había transformado en la URSS y había dejado de existir. Esta separación definitiva le obligó a adaptarse a la nueva situación hasta el punto de acabar escribiendo en inglés para sobrevivir como escritor. Hay que tener presente, por tanto, que los rusos exiliados están acostumbrados a duplicar sus costumbres y cultura rusas allí donde van. Veremos cómo la repetición y, en concreto, la duplicación forman parte de sus vidas y es lo único que les lleva al pasado, puesto que tienen prohibido volver al país que les vio nacer. Por eso una de las secciones de este capítulo se titula “Ejercicios de nostalgia”. También estudiaremos la

figura del doble o *Doppelgänger*, tan utilizada en toda la obra de Nabokov. Veremos cuáles son los orígenes de su uso en la obra del autor –que evidentemente comienza en sus relatos– y cómo se va desarrollando con el paso de los años.

El quinto capítulo, “Conclusiones”, supone una recapitulación de las cualidades y dimensiones de las tres figuras estudiadas en el trabajo. Se repasan las ideas más importantes para que el lector obtenga una idea panorámica de la obra breve de Nabokov.



## 2. LA OBRA LITERARIA DE VLADIMIR NABOKOV

When Nabokov asked his students to “bathe” in a work of literature, he was simply asking them to immerse themselves in it and only in it. If Nabokov had a **Golden Rule** as a teacher it was “stick to the text.” (Field 1987: 273)

### 2.1. SU OBRA LITERARIA

La lista de sus novelas, poemas, obras dramáticas y narraciones breves apenas si tiene final. Nabokov empezó su trabajo literario con dos libros de poemas publicados por él mismo en los años 1913 y 1916 en Rusia. Bien se entiende que su producción más interesante vendrá después. En Berlín, de 1921 a 1931, empezó publicando en el periódico liberal *Rul'*. Sus contribuciones eran muy variadas: desde problemas de ajedrez y crucigramas a poemas, artículos y narraciones breves. En aquellos momentos se le conocía con el seudónimo de Sirin. Nabokov lo adoptó para evitar ser confundido con su padre, Vladimir Dmitrievich Nabokov, que también solía publicar artículos en ese mismo periódico. Además, los seudónimos en la literatura rusa eran muy comunes. Según Brian Boyd (1993 a: 181), éste es el significado de Sirin: “In Russian folklore a sirin was a fabulous bird of paradise... it remained as the fire-bird in national fairy-tales and lent something of its brightness to the intricate roof-decorations of village cottages. This wonder-bird made such an impression on the people's imagination that its golden flutter became the very soul of Russian art”. Y ésta es la visión crítica que Nabokov tiene de aquel Sirin de los años treinta:

Just as Marxist publicists of the eighties in old Russia would have denounced his lack of concern with the economic structure of society, so the mystagogues of émigré letters deplored his lack of religious insight and moral preoccupation... Conversely, Sirin's admirers made much, perhaps too much, of his unusual style, brilliant precision, functional imagery and that sort of thing. Russian readers, who had

been raised on the sturdy straightforwardness of Russian realism and had called the bluff of decadent cheats, were impressed by the mirror-like angles of his clear but weirdly misleading sentences and by the fact that the real life of his books flowed in his figures of speech. (Nabokov 1969: 221)

Durante su época de exilio, Nabokov publica libros de poemas, una traducción al ruso de *Alice's Adventures in Wonderland*, dramas y novelas (Boyd 1993 a: 227). El nombre del autor empezaba a sonar con fuerza, aunque muchos lo conocían por Nabokoff, transliteración francesa de su nombre. Cuando publicó su primer libro de poemas en Rusia en 1916, la excelente poeta simbolista rusa, Zinaida Gippius, le pidió a su padre, Vladimir Dmitrievich Nabokov, que Nabokov no fuera escritor en la vida. Su petición nunca se cumplió y su producción literaria fue enorme y fabulosa.

Una lista de su obra, aunque seguramente incompleta, puede ser ilustrativa:

- . 1916 Stikhi.
- . 1922 “Grozd” [“A Bunch”]
- . 1923 “Gorniy put” [“Mountain Way”] y “Painted Wood”.
- . 1924 “Sluchaynost” (“A Matter of Chance”, 1975), “Katastrofa” (“Details of a Sunset”, 1976), “Groza” (The Thunderstorm”, 1976), “Bakhman” (“Bachmann”, 1975), “Rozhdestvo” (“Christmas”, 1976).
- . 1925 “Pis'mo v Rossiyu” (“A Letter That Never Reached Russia”, 1976), “Vozvrashchenie Chorba” (“The Return of Tchorb”, 1932), “Putevoditel' po Berlinu” (“A Guide to Berlin”, 1976).
- . 1926 *Mashen'ka* (*Mary*, 1970), “Skazka” (“A Nursery Tale”, 1975), “Uzhas” (“Terror”, 1975).
- . 1927 “Passazhir” (“The Passenger”, 1934), “Podlets” (“An Affair of Honor”, 1966), “Zvonok” (“The Doorbell”, 1976).
- . 1928 “Rozhdestvenskiy rasskaz” (“The Christmas Story”, 1995), *Korol, Dama, Valet* (*King, Queen, Knave*, 1968), “Pamyati Yu. I. Aykhenval'da”
- . 1929 “Kartofel'nyy el'f” (“The Potato Elf”, 1939).
- . 1930 *Soglyadatay* (*The Eye*, 1965), *Vozvrashchenie Chorba: Rasskazy i stikhi* (colección de relatos), “Khvat” (“A Dashing Fellow”, 1971), *Zashchita Luzhina* (*The Defence*, 1964).

- . 1931 “Terra Incognita” (“Terra Incognita”, 1963), “Usta k Ustam” (“Lips to Lips”, 1971), “Obida” (“A Bad Day”, 1976), “Pilgram” (“The Aurelian”, 1958), “Zanyatoy chelovek” (“A Busy Man”, 1976), “Vstrecha” (“The Reunion”, 1976).
- . 1932 “Sovershenstvo” (“Perfection”, 1975), “Pamyati A. M. Chornogo”, Podvig (Glory, 1971), “Lebeda” (“Orache”, 1976), “Musyka” (“Music”, 1975).
- . 1933 “Admiralteyskaya Iгла” (“The Admiralty Spire”, 1975), “Korolyok” (“The Leonardo”, 1973).
- . 1934 Kamera obskura, “Krasavitsa” (“A Russian Beauty”, 1973), “Pamyati L. I. Shigaeva” (“In Memory of L. I. Shigaev”, 1975).
- . 1935 “Sluchai iz zhizni” (“A Slice of Life”, 1976), “Nabor” (“Recruiting”, 1975), “Opoveshchenie” (“Breaking the News”, 1973), “Tyazhyolyy dym” (“Torpido Smoke”, 1973).
- . 1936 “Krug” (“The Circle”, 1973), *Dar* (*The Gift*, 1963), *Otchayanie* (*Despair*, 1937), *Priglasenie na Kazn'* (*Invitation to a Beheading*, 1959).
- . 1937 “Oblako, ozero, bashnya” (“Cloud, Castle, Lake”, 1947).
- . 1938 *Volshebnyk* (*The Enchanter*, 1986), “Istreblenie Tiranov” (“Tyrants Destroyed”, 1975), *The Event*, *The Waltz Invention* (1966), “Vesna v Fial'te” (“Spring in Fialta”, 1958).
- . 1939 “Vasiliy Shishkov” (“Vasiliy Shishkov”, 1975), “Lik”, Story (in Russian). *Russkiya Zapiski* (Paris, February 1939). “Lik” (“Lik” 1964), “Mademoiselle O” (1947), “Poseshchenie muzeya” (“The Visit to the Museum”, 1963), “Solus Rex” (1958), “Ultima Thule” (1973).
- . 1941 *The Real Life of Sebastian Knight*.
- . 1943 “The Assistant Producer” y “That in Aleppo Once...”
- . 1944 “A Forgotten Poet”.
- . 1945 “Time and Ebb”, “Double Talk” (“Conversation Piece, 1945”, 1958).
- . 1947 *Nine Stories* (colección de relatos), *Bend Sinister*.
- . 1948 “Signs and Symbols” y “Colette” (“First Love”, 1958).
- . 1950 “Scenes from the Life of a Double Monster”.

- 
- . 1951 *Conclusive Evidence (Speak, Memory, 1952)*.
  - . 1952 “Lance”.
  - . 1955 *Lolita*.
  - . 1956 *Vesna v Fial’te i drugie rasskazi* (colección de relatos).
  - . 1957 *Pnin*.
  - . 1958 “The Vane Sisters”, *Nabokov’s Dozen: Thirteen Stories*.
  - . 1962 *Pale Fire*.
  - . 1968 *Nabokov’s Quartet* (colección de relatos).
  - . 1969 *Ada or Ardor: A Family Chronicle*.
  - . 1971 *Poems and Problems*.
  - . 1972 *Transparent Things*.
  - . 1973 *Strong Opinions, A Russian Beauty and Other Stories*.
  - . 1974 *Look at the Harlequins!*
  - . 1975 *Tyrants Destroyed and Other Stories*.
  - . 1976 *Details of a Sunset and Other Stories, The Original of Laura* (novela incabada).

Más adelante, se publicarán sus cursos de literatura rusa y europea y se volverán a publicar sus obras de teatro, poemas y relatos de su época rusa, traducidos al inglés por su hijo.<sup>1</sup>

El genio de Nabokov se prueba sobradamente en cada uno de estos libros. Obtuvo diversos premios académicos, como los americanos Guggenheim en 1941 y 1953 o el premio de la Academia de Artes y Letras de Estados Unidos en 1953. Muchos críticos lo empezaron a alabar. Clarence Brown lo llamó “the living master of English prose” y John Leonard “the Nobel-est writer of them all”. Sin embargo, Nabokov sabía muy bien cuál era el origen de su fama: “Lolita is famous, not I; I am an obscure, doubly obscure novelist with an unpronounceable name” (en Morton 1974: 2).

---

1. Véase bibliografía.

Su nombre era impronunciable para muchos angloparlantes y, además, desconocido, ya que Nabokov fue acercándose a la escritura inglesa poco a poco, puesto que sus primeras obras las escribió en ruso.

My private tragedy, which cannot, indeed should not, be anybody's concern, is that I had to abandon my natural idiom, my rich, infinitely rich and docile Russian tongue, for a second-rate brand of English. (Nabokov 1990: 15)

Las primeras traducciones de la obra de Nabokov tuvieron lugar en los años treinta, mientras escribía en ruso. Las dos primeras obras en inglés fueron traducidas por Gleb Struve, "The Return of Chorb" y "The Passenger". La primera apareció en París, en 1932, y la segunda en Londres, en 1934. La siguiente, "The Potato Elf", fue traducida por Sergei Bertensson e Irene Kosinka en 1939. La primera de las novelas de Nabokov traducida al inglés es *Kamera Obskura*. Esta novela apareció en Londres en 1936, publicada por John Long y traducida por Winifred Roy. La siguiente novela en aparecer fue *Despair*, en 1937. Esta vez la traducción la hizo el propio Nabokov y fue publicada por el mismo editor, John Long. Al año siguiente Nabokov, no contento con la primera traducción, publicó otra versión de *Kamera Obskura*, trabajada y traducida por él mismo, pero con diferente título: *Laughter in the Dark*.

En 1940 Nabokov abandona Europa. En Estados Unidos el autor se centra en escribir sólo en inglés. Aparte de tres narraciones breves rusas que publicó poco después de llegar al nuevo continente, Nabokov dejó su producción rusa sin tocar hasta los años cincuenta. Sólo cuando ya tenía una buena reputación como escritor en inglés (con obras publicadas como *The Real Life of Sebastian Knight*, *Bend Sinister*, *Conclusive Evidence*, *Pnin* y *Lolita*), Nabokov se dedicó a retomar su producción rusa, la trabajó, la revisó y la tradujo al inglés.

Cabe destacar que, al traducir su propia obra, Nabokov no sigue las reglas que él considera básicas para cualquier traductor. Estas reglas son, en palabras de Grayson, las siguientes:

[Nabokov thought that] The translator should endeavour to reproduce exactly the lexical and stylistic features of the original, with all its imperfections. He should not attempt to emend, improve, update that original. He should not sacrifice accuracy for conventional notions of 'readability' or 'smoothness.' (Grayson 1977: 21)

Nabokov sigue estas reglas al interpretar las obras de otros autores; de ahí que su traducción de Eugene Onegin esté llena de notas a pie de página del intérprete, explicando algunos aspectos que no ha acabado de captar en la traducción. Sin embargo, al trasladar su propia obra al inglés, se conjugan el traductor y el escritor en la misma persona para añadir esas aclaraciones dentro del propio texto, con comas o paréntesis, y sin cambiar el sentido del original. Esto es lo que comenta Dmitri Nabokov (1984: 149-150) sobre la colaboración con su padre para traducir su obra: “He and I had an inviolable compact. I was to furnish as literal a translation as possible, with which he could take whatever liberties he pleased... Meticulous as Vladimir Nabokov’s insistence was on literality in translation, he deliberately allowed himself authorial license when dealing with his own works”.

En quince años, de 1958 a 1972, publicó versiones en inglés de todas sus novelas rusas, y, más tarde, de casi todas sus narraciones breves en las colecciones de *Nabokov’s Dozen* en 1958, *A Russian Beauty and Other Stories* en 1973, *Tyrants Destroyed and Other Stories* en 1975 y *Details of a Sunset and Other Stories* en 1976. Dejó apenas sin traducir su obra poética en el viejo continente, aunque publicó algunos poemas de su época rusa en su libro *Poems and Problems*. Las últimas publicaciones que el autor realizó al final de sus días fueron, prácticamente, las de sus narraciones breves: *A Russian Beauty and Other Stories*, *Details of a Sunset and Other Stories* y *Tyrants Destroyed and Other Stories*. En ellas Nabokov trabaja y hace pequeñas modificaciones de sus narraciones breves para su publicación en inglés. A veces, traducía sus obras con otras personas. La asociación de Nabokov con Peter Pertzov, por ejemplo, produjo el texto de las narraciones breves “Cloud, Castle, Lake” y “The Aurelian” en 1941 y “Spring in Fialta” en 1947. Con Simon Karlinsky realizó la traducción de “A Russian Beauty” en 1973. Sin embargo, la colaboración más fructuosa del autor fue con su hijo Dmitri. Dmitri Nabokov tradujo una obra de teatro, *The Waltz Invention*, en 1966; cuatro novelas, *Invitation to a Beheading* en 1959, *The Eye* en 1965, *King, Queen, Knave* en 1968 y *Glory* en 1971; y veinticinco narraciones breves, de 1963 a 1975. Asimismo editó una nueva colección de narraciones breves del autor, *Collected Stories*, en 1995, donde aparecen en inglés todas las que se habían publicado hasta la fecha y otras narraciones breves de la época europea de Nabokov, traducidas por primera vez al inglés por su hijo. Además, empezó el primer capítulo de *The Gift*, que acabó Michael Scammell en 1963. Este último también prosiguió con *The Defence* en 1964. En 1970 Michael Glenny

tradujo *Mary*. Sin embargo, Nabokov comprobaba minuciosamente los manuscritos, resaltando las inexactitudes y malas traducciones y reelaborando la obra (Grayson 1977: 7). La labor de este autor en el ámbito literario fue inmensa, tanto en la creación literaria como en la traducción, no sólo de su propia obra perteneciente a su época rusa, sino también de la de otros autores. En este aspecto, destaca la traducción tan elaborada que hizo de *Eugene Onégin* de Pushkin o el estudio de Gogol. Sin embargo, el hecho de traducir su obra previa al inglés no le resta brillantez al conjunto de su excelente producción. La obra de Vladimir Nabokov supone una de las más importantes páginas de la literatura mundial: la literatura rusa le dio el nacer y la literatura estadounidense le dio el ser, haciendo eco de las palabras de Unamuno.

## 2.2. SU NARRATIVA BREVE

Es sabido que, cuando Vladimir Nabokov empezó su larga carrera de publicaciones, utilizó el seudónimo de Vladimir Sirin en el Berlín de los años veinte. Entonces, aparecían publicaciones de su obra breve, como poemas, relatos y capítulos sueltos de sus novelas, en almanaques, periódicos y revistas literarias, hasta que acababan siendo publicadas en forma de libro.

El periódico que mejor supo recoger el sentido de la intelectualidad rusa de la época fue *Rul'*, de Berlín, en cuyo primer mes de vida —noviembre de 1920— publicó un poema de Nabokov (Boyd 1993 a: 180). Por falta de pagos, esta revista cierra en 1931. Sin embargo, le siguen otras publicaciones que recogen con la misma intensidad ese sentir de la intelectualidad rusa, como las ya mencionadas *Poslednie Novosti* o *Russkie Zapiski*, donde Nabokov también participa con sus publicaciones, considerándosele ya una de las grandes plumas de la literatura rusa en el exilio. Durante los años treinta, Nabokov sigue publicando, no sólo poemas o relatos en este tipo de prensa literaria, sino también sus propias novelas y ediciones de narraciones breves, como la colección *Vozvrashchenie Chorba* de 1930 en Berlín. Además, Nabokov también tenía agentes literarios en Europa y en América para que las editoriales se interesaran en traducir o adaptar su obra. Otra manera en la que Nabokov dio a conocer su obra rusa fue leyéndola en público en asociaciones de la intelectualidad rusa en el exilio, como el centro ruso de Antwerp (Boyd 1993 a: 423), el círculo ruso de Berlín (Boyd 1993 a: 230), el club judío de Bruselas (Boyd 1993 a: 422) o en lugares menos sofisticados, como el sótano de una iglesia de Dresden (Boyd 1993 a: 379).

Una vez en Estados Unidos, Nabokov escribe algún poema en ruso de vez en cuando, y en 1956 edita en Nueva York una colección de sus relatos con el título *Vesna v Fialte*. Sin embargo, escribe sus grandes obras en inglés, de la misma forma que va traduciendo a este idioma las que tiene en ruso, bien personalmente, bien, como ya se ha mencionado, con ayuda de sus colaboradores, entre los que destaca especialmente su hijo Dmitri. De esta manera, Nabokov sigue publicando sus novelas, adquiere fama internacional y sus relatos aparecen publicados en revistas como *New Yorker*, *The Single Voice*, *Atlantic Monthly* o *Esquire*. Además, también publica diversas ediciones de sus relatos, como *Nabokov's Quartet*, *Nine Stories*, *Details of a Sunset and Other Stories*, *Tyrants Destroyed and Other Stories*, *A Russian Beauty and Other Stories* y *Nabokov's Dozen*. Todas las narraciones breves que son objeto de nuestro estudio han sido publicadas en el libro *Collected Stories*, editado por su hijo Dmitri en 1995.

### 2.2.1. RELACIÓN DETALLADA DE SUS RELATOS

En esta sección vamos a hablar de cada una de las narraciones breves del autor. Por orden alfabético se informará sobre el origen ruso o inglés de los relatos, su fecha de publicación primera, su inclusión en diversas colecciones editadas por el autor y alguna anécdota relacionada con ellas. De esta forma, se adquirirá una información general de cuál ha sido el bagaje de cada uno de los relatos que serán objeto de nuestro estudio.

“The Wood Sprite” en ruso Nezhit, apareció publicado por primera vez en 1921 en *Rul'*. Volvió a salir a la luz en 1989 en la publicación que recogía una gran parte de la obra del autor, *Vladimir Nabokov: Gesammelte Werke*, traducida al alemán en 1989, y en las colecciones *La Vénitienne et autres nouvelles* en francés en 1990 y en “La Veneziana” en inglés en 1992. Es su primera narración breve y está llena de nostalgia por la Rusia perdida.

“Russian Spoken Here” se escribió originalmente en ruso con el título *Govoryat po-russki* en el año 1923, pero no se publicó hasta la reciente edición de las narraciones breves de Nabokov en *Collected Stories*, de su hijo Dmitri.

“A Matter of Chance” (título original en ruso: *Sluchaynost*), aunque escrita en el año 1924, fue rechazada por el periódico *Rul'* con la excusa de no imprimir simples anécdotas, y fue el periódico *Segodnya* de Riga quien lo publicó ese mismo año. En 1975 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Tyrants Destroyed and Other Stories*.

“Bachmann” (título original en ruso: Bakhman) fue publicada en dos capítulos en el diario *Rul'* en Berlín en 1924, y fue incluida en la colección *Vozvrashchenie Chorba* de 1930 en la misma ciudad. En 1975 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Tyrants Destroyed and Other Stories*.

“Beneficence” se publicó en *Rul'* en 1924 con el título original de Blagost. Más adelante, apareció en la colección *Vozvrashchenie Chorba* de 1930. Finalmente, no se volvió a publicar hasta las recientes ediciones de la obra completa de Nabokov y en la edición de sus narraciones breves *Collected Stories*, de su hijo Dmitri.

“Christmas”, cuyo título original en ruso es Rozhdestvo, salió a la luz en Berlín en 1924. Al año siguiente, volvió a aparecer en el periódico *Rul'*, y en 1930 formó parte de la colección *Vozvrashchenie Chorba*. Se publicó en inglés en *New Yorker*, y en 1976 se incluye en la colección de narraciones breves *Details of a Sunset and Other Stories*, editada por Nabokov.

“Details of a Sunset”, cuyo título original en ruso es Katastrofa, se publicó en el periódico de Riga *Segodnya* en 1924, y apareció en *Soglyadatay* de Berlín en 1930. En 1976 se incluye en la colección de narraciones breves *Details of a Sunset and Other Stories*, editada por Nabokov.

“Revenge”, con el título ruso original de Mest, fue escrita en 1924 y se publicó ese mismo año en la revista literaria de la emigración rusa berlinesa *Russkoye Ekho*. Desde ese año no se ha vuelto a publicar hasta las recientes ediciones de la obra completa de Nabokov y la edición de sus narraciones breves *Collected Stories*, de su hijo Dmitri. Boyd (1993 a: 229) comenta sobre este relato que “[...] presumably the story was designed for the screen”.

“The Dragon” fue escrita en 1924 con el título original ruso de Drakon. Se editó en francés por Vladimir Sikorski y no se ha vuelto a publicar hasta las recientes ediciones de la obra completa de Nabokov y la edición de sus narraciones breves *Collected Stories*, de su hijo Dmitri, en 1995. Parece un nuevo cuento medieval y, en este sentido, de este relato Shroyer (1998: 45) destaca que “Nabokov parodied the medieval topos of dragon-slaying in the setting of a modern industrial society”.

“The Seaport”, escrita en 1924 con el título ruso de Port vió la luz en *Rul'* ese mismo año. En 1930 se vuelve a publicar en la primera edición de relatos que realiza Nabokov, titulado *Vozvrashchenie Chorba*, y no se volvió a editar

hasta las recientes ediciones de la obra completa de Nabokov y la edición de sus narraciones breves *Collected Stories*, de su hijo Dmitri.

“The Thunderstorm”, cuyo título original en ruso es *Groza*, se publicó en *Rul'* en 1924 y formó parte de la colección *Vozvrashchenie Chorba* de 1930. En 1976 se incluye en la colección de narraciones breves *Details of a Sunset and Other Stories*, editada por Nabokov. Para Boyd (1993 a: 234), “Nabokov was still searching for ways to fit a world beyond into the world of the human, but he had not found his own way yet”.

“Wingstroke” se escribió en 1923 con el título ruso *Udar krila*, publicándose en 1924 en la revista literaria de la emigración rusa berlinesa *Russkoye Ekho*. Ahora aparece en ediciones de la obra completa de Nabokov y en la edición de sus narraciones breves *Collected Stories*, de su hijo Dmitri.

“A Guide to Berlin”, cuyo título original en ruso es *Putevoditel' po Berlinu*, fue publicado en *Rul'* en 1925 y formó parte de la colección *Vozvrashchenie Chorba* de 1930. En 1976 se incluye en la colección de narraciones breves *Details of a Sunset and Other Stories*, editada por Nabokov.

“A Letter that Never Reached Russia”, se tituló originalmente en ruso *Pis'mo v Rossiyu*. Se publicó en 1925 en el periódico *Rul'* y formó parte de la colección *Vozvrashchenie Chorba* de 1930. Según el propio autor (Nabokov 1994: 82), esta narración breve supone, en realidad, una carta escrita para una de sus heroínas de una novela de la que empezó escribiendo un par de capítulos y dejó sin concluir; el título de aquella novela era *Happiness*, en ruso *Schastie*. En 1976 se incluye en la colección de narraciones breves *Details of a Sunset and Other Stories*, editada por Nabokov.

“The Fight” se editó en *Rul'* en 1925, con el título original en ruso de *Draka*. Volvió a ser publicada en una versión francesa por Gilles Barbedette, en una traducción al inglés de Dmitri Nabokov en 1985 en *The New Yorker* y recientemente en la edición de sus narraciones breves *Collected Stories*, de su hijo Dmitri.

“The Return of Chorba”, con el título original de *Vozvrashchenie Chorba*, fue publicada en dos capítulos de la revista *Rul'* en 1925 y formó parte de la colección *Vozvrashchenie Chorba* de 1930. La versión inglesa apareció publicada en *This Quarter* en 1932. En 1976 se incluye en la colección de narraciones breves *Details of a Sunset and Other Stories*, editada por Nabokov.

“A Nursery Tale” (título original en ruso: Skazka) se publicó en *Rul'* en 1926 y también formó parte de la colección *Vozvrashchenie Chorba* de 1930. Se traduce al inglés para publicarlo en *Playboy* y se incluye en el libro de relatos *Tyrants Destroyed and Other Stories*, editado por el mismo autor en 1975. Hay críticos, como Lee (1976: 31), que ven en esta narración breve un primer germen de la idea de la novela de Lolita, ya que aparece el protagonista enamorándose de jovencitas.

“Razor,” con el título original de Britva, apareció en *Rul'* en 1926, siendo también publicado en una edición francesa de Laurence Doll, en el volumen introductorio de la obra de Nabokov, *Nabokov Library*, en 1991, y en recientes ediciones de la obra completa de Nabokov. Finalmente, aparece incluido en la edición de sus narraciones breves *Collected Stories*, de su hijo Dmitri.

“An Affair of Honor” (título original en ruso: Podlets) apareció publicada en el periódico de emigrantes rusos *Rul' 1927* y apareció incluida en la colección *Vozvrashchenie Chorba* de 1930. La traducción en inglés se publicó en *The New Yorker* en 1958 y se incluyó en la colección de relatos *Nabokov's Quartet* en Nueva York en 1966. Más adelante, formó parte de la colección de narraciones breves titulada *A Russian Beauty and Other Stories*, editada por el mismo autor en 1973.

“Terror”, cuyo título original en ruso es Uzhas, fue publicado en *Sovremennyya Zapiski* de París en 1927. Apareció incluido como uno de los relatos de la colección *Vozvrashchenie Chorba* de 1930. En 1975 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Tyrants Destroyed and Other Stories*.

“The Doorbell” fue publicado en 1927 en *Rul'* con el título de Zvonok y recogida en la colección *Vozvrashchenie Chorba* de 1930. En 1976 se incluye en la colección de narraciones breves *Details of a Sunset and Other Stories*, editada por Nabokov.

“The Passenger”, con el título original de Passazhir, se publicó en 1927 en el periódico *Rul'* y fue incluida en la colección *Vozvrashchenie Chorba* de 1930. La versión inglesa apareció publicada en la revista *Lovat Dickson* en Londres en 1934. Se volvió a publicar en inglés en *A Century of Russian Prose and Verse from Pushkin to Nabokov* en Nueva York en 1967, y en 1976 se incluye en la colección de narraciones breves *Details of a Sunset and Other Stories*, editada por Nabokov.

“The Christmas Story” fue publicada en 1928, con el título original de Rozhdestvenskiy rasskaz, en *Rul'*. No se volvió a imprimir o traducir al inglés hasta que su hijo Dmitri Nabokov lo hizo en 1994 y la editó en 1995 en *The New York Review*. Ahora aparece en recientes ediciones de la obra completa de Nabokov y en la edición de sus narraciones breves *Collected Stories*, de su hijo Dmitri.

“The Potato Elf”, cuyo título original en ruso es Kartofel'nyy el'f, fue publicada en 1929 en el periódico de la emigración rusa *Rul'* e incluida en la colección *Vozvrashchenie Chorba* de 1930. Su traducción al inglés apareció en la revista *Esquire* en 1939 y se volvió a publicar en *The Single Voice* de Londres en 1969. Más adelante, formó parte de la colección de narraciones breves titulada *A Russian Beauty and Other Stories*, editada por el mismo autor en 1973. Cuando Nabokov la acabó de escribir en 1929, comentó sobre ella: “Although I never intended the story to suggest a screenplay or to fire a script writer's fancy, its structure and recurrent details do have a cinematic slant” (Boyd 1993 a: 230).

“A Bad Day” se publicó en *Poslednie Novosti* en 1931 en París, con el título original de Obida, y fue incluida en *Soglyadatay* en la misma ciudad en 1938, con una dedicatoria al escritor ruso en el exilio Ivan Bunin. En 1976 se incluye en la colección de narraciones breves *Details of a Sunset and Other Stories*, editada por Nabokov.

“A Busy Man”, cuyo título original en ruso es Zanyatoy chelovek, fue publicada en 1931 en *Poslednie Novosti* e incluida en la colección *Soglyadatay* en 1938. En 1976 aparece en la colección de narraciones breves *Details of a Sunset and Other Stories*, editada por Nabokov.

“Terra Incognita” se publicó en *Poslednie Novosti* en 1931 con ese título y, de nuevo, en la colección *Soglyadatay*, publicada por Russkiya Zapiski en 1938 en París. La traducción inglesa apareció en *The New Yorker* en 1963. Más adelante, formó parte de la colección de narraciones breves titulada *A Russian Beauty and Other Stories*, editada por el mismo autor en 1973. Nabokov leyó por primera vez este relato junto con “A Russian Beauty” y “Breaking the News” el ocho de febrero de 1936 en el local de una asociación de escritores, y, después de haber asistido a esa lectura, se dijo que Sirin era la justificación de toda la emigración rusa (Boyd 1993 a: 424).

“The Aurelian” fue publicada en Berlín en 1931 y reimpresa para la colección *Nine Stories* en 1947. En 1958 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Nabokov's Dozen*.

“Music”, con el título original en ruso de Musyka, se publicó en *Poslednie Novosti* en 1932 y formó parte de la colección *Soglyadatay*, publicada por *Russkiya Zapiski* en 1938. En 1975 se incluyó en la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Tyrants Destroyed and Other Stories*.

“Orache”, cuyo título original en ruso es Lebeda, se publicó por primera vez en *Poslednie Novosti* en 1932 y formó parte de la colección *Soglyadatay*, publicada por *Russkiya Zapiski* en 1938. En 1976 se incluye en la colección de narraciones breves *Details of a Sunset and Other Stories*, editada por Nabokov.

“Perfection”, con el título original en ruso de Sovershenstvo, apareció publicada en *Poslednie Novosti* en 1932 y fue incluida en la colección *Soglyadatay*, publicada por *Russkiya Zapiski* en 1938. En 1975 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Tyrants Destroyed and Other Stories*.

“The Reunion” (título original en ruso: Vstrecha) se publicó en el periódico de exiliados rusos *Poslednie Novosti* en 1932 y formó parte de la colección *Soglyadatay*, publicada por *Russkiya Zapiski* en 1938. En 1976 Nabokov la incluye en la colección de narraciones breves *Details of a Sunset and Other Stories*. Nabokov escribió “The Reunion” después de que Tarasov-Rodionov le invitara a escribir en la Unión Soviética de forma libre, siguiendo “[...the] freedom in the limits of the Communist Party” (Boyd 1993 a: 375).

“The Admiralty Spire” (título original en ruso: Admiralteyskaya Igla) apareció publicado en varios capítulos en el periódico de emigrantes rusos *Poslednie Novosti* el cuatro y cinco de junio del año 1933. Fue también recogida para la colección *Vesna v Fialte* de 1956 en Nueva York. En 1975 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Tyrants Destroyed and Other Stories*.

“The Leonardo”, cuyo título original en ruso es Korolyok, fue publicado el 23 y 24 de julio de 1933 en el periódico berlinés de emigrantes rusos *Poslednie Novosti* y, más tarde, formó parte de la colección *Vesna v Fialte*, publicada en Nueva York en 1956. Su publicación en inglés tuvo lugar en la revista *Vogue* en 1973 y, más adelante, formó parte de la colección de narraciones breves titulada *A Russian Beauty and Other Stories*, editada por el mismo autor en 1973.

“A Russian Beauty” apareció en el periódico de emigrantes rusos *Poslednie Novosti* en 1934, con el título de Krasavitsa. Más adelante, fue incluida en la colección *Soglyadatay*, publicada por *Russkiya Zapiski* en 1938. Después formó parte de la colección de narraciones breves titulada *A Russian Beauty and Other Stories*, editada por el mismo autor en 1973.

“In Memory of L. I. Shigaev”, se tituló originalmente en ruso *Pamyati L. Shigaeva*. Nabokov no está muy seguro de la fecha de su publicación, pero él mismo afirma que fue publicado en *Poslednie Novosti* en 1934 (Nabokov 1981: 149). En 1975 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Tyrants Destroyed and Other Stories*.

“A Slice of Life”, cuyo título original en ruso es *Sluchai iz zhizni*, fue publicado en *Poslednie Novosti* en 1935 y formó parte de la colección *Soglyadatay*, publicada por *Russkiya Zapiski* en 1938. En 1976 se incluye en la colección de narraciones breves *Details of a Sunset and Other Stories*, editada por Nabokov.

“Breaking the News”, cuyo título original en ruso es *Opoveshchenie*, fue publicada en 1935 en un periódico de emigrantes rusos y fue incluida en la colección *Soglyadatay*, publicada por *Russkiya Zapiski* en 1938. Más adelante, formó parte de la colección de narraciones breves titulada *A Russian Beauty and Other Stories*, editada por el mismo autor en 1973.

“Recruiting” se tituló originalmente en ruso *Nabor*. Apareció publicada en *Poslednie Novosti* en París en 1935 y fue incluida en la colección *Vesna v Fialte* de 1956 en Nueva York. En 1975 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Tyrants Destroyed and Other Stories*.

“Torpido Smoke”, cuyo título original en ruso es *Tyazhyolyy dym*, apareció en *Poslednie Novosti* en 1935 y formó parte de la colección *Vesna v Fialte*, publicada en Nueva York en 1956. Fue publicada en inglés en *Triquarterly* en 1973. Más adelante, formó parte de la colección de narraciones breves titulada *A Russian Beauty and Other Stories*, editada por el mismo autor en 1973.

“The Circle” (título original en ruso: *Krug*) fue publicada en 1936 en París, probablemente en *Poslednie Novosti*. Se volvió a publicar en la colección *Vesna v Fialte* de 1956 en Nueva York. Más adelante, formó parte de la colección de narraciones breves titulada *A Russian Beauty and Other Stories*, editada por el mismo autor en 1973. Se considera un relato satélite salido de la novela de Nabokov titulada *The Gift*.

“Cloud, Castle, Lake” fue publicado por primera vez, con el título de Oblako, ozero, bashnya, en 1937 en París por la publicación literaria *Sovremenie Zapiski*. Más tarde, fue incluida por Nabokov en las colecciones de relatos *Soglyadatay* y *Vesna v Fial'te i drugie rasskazi* en ruso y *Nine Stories* en inglés en 1947. En 1958 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Nabokov's Dozen*. Nabokov utilizó este relato en la última lectura de su obra en 1940 en Francia con el objetivo de conseguir suficiente dinero para poder comprar los billetes del barco que llevara a su familia y a él a Estados Unidos (Boyd 1993 a: 421).

“A Dashing Fellow” (título original en ruso: Khvat) escrita a principios de los años treinta, pero los dos periódicos de emigrantes rusos más importantes, *Rul'* en Berlín y *Poslednie Novosti* en París, lo rechazaron por ser brutal. En 1938 se imprime en *Segodnya* en Riga, y es uno de los relatos que se publican en la colección *Soglyadatay*, editada por *Russkiya Zapiski* en París. Su traducción al inglés fue publicada en *Playboy* en 1971. Más adelante, formó parte de la colección de narraciones breves titulada *A Russian Beauty and Other Stories*, editada por el mismo autor en 1973.

“Spring in Fialta” apareció en París en 1938, con el título de *Vesna v Fial'te*, en la publicación *Sovremenie Zapiski*. También formó parte de la colección de relatos *Soglyadatay*, publicada en París por *Russkie Zapiski* en 1938, y en la colección *Vesna v Fial'te i drugie rasskazi*, publicada en Nueva York por Chekhov Publishing House en 1956. Volvió a ser publicada en *Harper's Bazaar*, y en 1958 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Nabokov's Dozen*. Esta narración breve es una de las mejores del autor y una de sus favoritas (Field 1987: 163).

“Tyrants Destroyed”, cuyo título original en ruso es *Istreblenie Tiranov*, apareció en *Russkiya Zapiski* en París en 1938 y en la colección *Vesna v Fial'te* de 1956 en Nueva York. En 1975 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Tyrants Destroyed and Other Stories*. Nabokov recuerda sobre este relato: “When we left Berlin for good in '37, I was worried that the German authorities would discover that manuscript in our luggage... ‘It's about Stalin’, I would have told them, but they didn't find out it. They had their translators —the Nazis couldn't read Russian, of course, and perhaps not German, either” (en Appel 1974: 170).

“Lik” se publicó en *Russkiya Zapiski* en París en 1939 y también formó parte de la colección *Vesna v Fial'te* de 1956 en Nueva York. La traducción en inglés apareció en *New Yorker* en 1964 y se incluyó en la colección

*Nabokov's Quartet* en Nueva York en 1966. En 1975 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Tyrants Destroyed and Other Stories*.

“Mademoiselle O” es un relato autobiográfico publicado en París en 1939 en la revista literaria *Mesures*. Se tradujo al inglés en 1982. Se publicó en *Atlantic Monthly* y formó parte de la colección *Nine Stories* en 1947. Finalmente, en 1958 se incluyó en la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Nabokov's Dozen*. Aparece incluido también en su autobiografía *Speak, Memory*.

“The Visit to the Museum”, cuyo título original en ruso es Poseshchenie muzeya, apareció publicada en la revista *Sovremennyya Zapiski* en París en 1939. Más tarde apareció en la colección *Vesna v Fialte*, publicada en Nueva York en 1956. La versión inglesa se publicó en *Esquire* en 1963 y fue también incluida en la colección de relatos *Nabokov's Quartet* en Nueva York en 1966. Más adelante, formó parte de la colección de narraciones breves titulada *A Russian Beauty and Other Stories*, editada por el mismo autor en 1973.

“Vasiliy Shishkov” fue publicado en *Poslednie Novosti* en París, probablemente en 1939, y formó parte de la colección *Vesna v Fialte* de 1956 en Nueva York. En 1975 se incluyó en la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Tyrants Destroyed and Other Stories*. Sobre este relato, Nabokov explica que un día quiso gastarle una broma a un crítico, George Adamovich, que siempre criticaba negativamente su obra. Nabokov publicó uno de sus poemas bajo el nombre de Vasiliy Shishkov y este crítico aclamó el poema. Cuando se aclaró la broma, Adamovich no quiso creer que el autor hubiera sido Nabokov, en vez de Shishkov, así que en la siguiente nota crítica que publicó expuso que Nabokov: “[...] was a sufficiently skillful parodist to mimic genius” (Nabokov 1981: 192). Esta anécdota dio como resultado este relato.

“Solus Rex” originariamente iba a ser el segundo capítulo de una nueva novela a la que también iba a pertenecer “Ultima Thule”, pero acabó siendo otro relato que se publicó en *Sovremennyya Zapiski* en París en 1940 y que se tradujo al inglés en 1971. Más adelante, formó parte de la colección de narraciones breves titulada *A Russian Beauty and Other Stories*, editada por el mismo autor en 1973.

“Ultima Thule” originariamente iba a ser el primer capítulo de esa nueva novela, antes mencionada, y acabó siendo un relato que se publicó en *Novyy*

*Zhurnal* de Nueva York en 1942 y se tradujo al inglés en 1971. Más adelante, formó parte de la colección de narraciones breves titulada *A Russian Beauty and Other Stories*, editada por el mismo autor en 1973.

“That in Aleppo Once...” fue escrito en inglés, publicado en 1943 en *The Atlantic Monthly* e incluido en la colección *Nine Stories* en 1947. En 1958 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Nabokov’s Dozen*.

“The Assistant Producer” fue escrito en inglés, publicado en 1943 en *The Atlantic Monthly* e incluido también en la colección de relatos *Nine Stories* en 1947. En 1958 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Nabokov’s Dozen*. Este relato está basado en la vida de la cantante Plevitskaya y es, junto con su obra de teatro *The Man from the USSR* de 1927, de los pocos ejemplos que muestran ese mundo de espías y agentes dobles que existió durante los años veinte y treinta en el mundo de los exiliados rusos blancos, como destacan Field (1977: 157) y Nicol (1993: 155).

“A Forgotten Poet” apareció publicado en *Atlantic Monthly* en 1944. Se volvió a publicar, formando parte de la colección *Nine Stories*, en 1947, y en 1958 se incluyó en la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Nabokov’s Dozen*.

“Conversation Piece, 1945” se publicó con el título de “Double Talk” en 1945 en *New Yorker*, con el mismo título en la colección de relatos *Nine Stories* en 1947 y, finalmente, con el título de “Conversation Piece, 1945” en 1958, formando parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Nabokov’s Dozen*. Nabokov ha comentado que los hechos que describe ocurrieron de verdad y que, incluso, transcribe partes de las conversaciones que escuchó (Appel 1974: 72).

“Time and Ebb” se publicó en *The Atlantic Monthly* en 1945. Se volvió a publicar en la colección *Nine Stories* en 1947, y en 1958 formó parte de la colección de narraciones breves *Nabokov’s Dozen*, editadas por el mismo autor.

“First Love” apareció, con el título de “Colette”, publicado en *New Yorker* en 1948, y ese mismo año y todavía con el mismo título en *New Yorker Anthology*. Forma parte del capítulo séptimo de la autobiografía del autor *Conclusive Evidence*, que luego pasó a ser *Speak, Memory*. En 1958 formó también parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Nabokov’s Dozen*, con el título de “First Love”, y este título parece ser prestado de la obra *El primer amor de Turgenev*.

“Signs and Symbols” se publicó en *New Yorker* en 1948, y en 1958 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Nabokov’s Dozen*.

“Scenes from the Life of a Double Monster” fue escrito en Ithaca en 1950, y en 1958 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Nabokov’s Dozen*. Antes de empezar a escribir *Lolita*, Nabokov pensó en escribir una novela sobre hermanos siameses. Sin embargo, Vera comentó: “The subject is too unpleasant!” (en Appel 1974: 85). El autor se centró en *Lolita*, pero la idea de los hermanos siameses dio lugar a esta narración breve.

“Lance” fue publicado en 1952 en *New Yorker*, y en 1958 también formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Nabokov’s Dozen*.

“Lips to Lips” fue titulada originalmente en ruso *Usta k Ustam*, y, aunque escrita a principios de los años treinta en Europa, no se publicó hasta 1956 en la colección *Vesna v Fialte* en Nueva York por la Chekhov Publishing House. Fue publicada por primera vez en inglés en *Esquire* en 1971. Más adelante, formó parte de la colección de narraciones breves titulada *A Russian Beauty and Other Stories*, editada por el mismo autor en 1973. Este relato está basado en un hecho real. Alexander Burov ayudó económicamente a la publicación del periódico de expatriados rusos de París llamado *Chisla* (Boyd 1993 a: 374), y, además, entregó una novela para que la publicaran por capítulos en los diferentes números. Sin embargo, Burov acabó sabiendo que le habían admitido la publicación de su novela por su ayuda pecuniaria e intentó batirse en duelo con el director de la publicación.

“The Vane Sisters” se escribió en Ithaca en 1951 y, aunque se negó a publicarlo la revista *New Yorker*, se pudo publicar en 1959 en Nueva York en la revista *Hudson Review* y ese mismo año también en Londres en la revista *Encounter*. Más tarde, volvió a ser publicada en la colección *Nabokov’s Quartet* en Nueva York en 1966, y en 1975 formó parte de la colección de narraciones breves, editadas por el mismo autor, *Tyrants Destroyed and Other Stories*.

“La Veneziana” fue escrita en 1924 con el título original de *Venetsianka*. Sin embargo, no se publicó ni se tradujo hasta que dio título a los volúmenes italiano y francés de una edición de las narraciones breves de Nabokov en

1990. La versión completa en inglés se imprimió de forma separada en una edición especial que celebraba el sesenta aniversario de la editorial de Penguin en Gran Bretaña en 1995 y volvió a aparecer en la edición de sus narraciones breves *Collected Stories*, de su hijo Dmitri.

“Gods” fue escrita por Nabokov en 1923 con el título ruso de Bogi. Sin embargo, no se ha publicado hasta que han salido a la luz las recientes ediciones de la obra completa de Nabokov y la edición de sus narraciones breves *Collected Stories*, de su hijo Dmitri, en 1995.

“Sounds” es una historia autobiográfica del autor (Boyd 1993 a: 217). Fue escrita en 1923 con el título de Zvuki, se tradujo al inglés y se publicó en 1995 en *The New Yorker*. Ahora aparece en ediciones de la obra completa de Nabokov y en la edición de sus narraciones breves *Collected Stories*, de su hijo Dmitri.

Prácticamente todas las narraciones breves de Vladimir Nabokov se encuentran escritas en inglés hoy en día, bien porque las escribió en este idioma, bien porque se han traducido del ruso al inglés. Todas ellas han sido recientemente publicadas por el hijo del autor en la última edición de sus relatos en 1995.

Existen varias narraciones breves en inglés traducidas después de la muerte del autor, como “The Wood Sprite”, “Russian Spoken Here”, “Sounds”, “Wingstroke”, “Gods”, “The Seaport”, “Revenge”, “Beneficence”, “La Veneziana”, “The Fight”, “Razor” y “The Christmas Story”. Éstas fueron traducidas por Dmitri Nabokov y aparecen recogidas junto con otras narraciones, ya editadas por el autor en diversas revistas literarias europeas y americanas, en el libro *The Collected Stories* (1995), publicado por su hijo. En esta nueva edición Dmitri Nabokov recoge diversos relatos de su padre, entre los que hay narraciones representativas y narraciones breves inéditas o publicadas en ruso en la Europa de antes de la segunda guerra mundial. Pensamos que, aunque efectivamente se han publicado diversas ediciones que recogen muchos de los relatos de Nabokov en inglés, todavía no se ha publicado una edición definitiva con todos los relatos del autor en este idioma. Faltan narraciones breves como “The Word” (Slovo), escrita en 1923 (Boyd 1993 a: 203), o “Natasha”, de 1924 (Boyd 1993 a: 234).

### 2.3. NABOKOV Y LA CRÍTICA

Nabokov empezó escribiendo en los años veinte, como es sabido, y lo hizo durante sesenta años. Por tanto, su trabajo literario ha sido estudiado por críticos de diversos periodos y tendencias.

Una característica que ha llamado desde siempre la atención del estilo de Nabokov es que sus narradores se saben constructores de la narración. Esta característica ha sido una de las constantes de Nabokov en su obra, puesto que ya en 1937 Vladislav Khodasevich (1970: 97) destacaba: “Sirin does not mask, does not hide his devices ... on the contrary, ... Sirin himself places them in full view like a magician”. En esa época también Vladimir Weidle afirmó que el arte era el gran tema en la obra de Nabokov (en Parker 1995: 68). Sin embargo, ha sido la crítica posterior la que más ha estudiado la obra de este autor.

Durante los años sesenta, autores como Dembo, Field, Balakian y Simmons estudian los antecedentes rusos del autor en sus novelas. Así, Balakian y Simmons (1963) y Field (1967) comparan episodios de la vida de Nabokov con sucesos por los que pasan diversos personajes en sus novelas. Otros utilizan una perspectiva psicológica para estudiar su obra, como la colección de artículos editados por Dembo (1967), que también incluye entrevistas con el autor y comentarios de otros críticos. Se analizan sus personajes y algunos críticos estudian la autoconsciencia de éstos como figuras literarias y el papel del lector, que tiene que filtrar la información que le da el narrador, como así lo hace Field (1967). Otro crítico, Page Stegner (1966), también enfatiza el papel del lector y se centra en la vida en el exilio del autor, el ingenio lingüístico, el ámbito ambiguo entre la realidad y la ficción en sus obras y la parodia de formas anteriores, característica que también se analiza en el presente estudio.

Durante los años setenta, encontramos algunos trabajos introductorios a la obra del autor, como los de Moynahan (1971) y Schuman (1979). Hay también autores como Fowler y Morton, y las colecciones de artículos editados por Quennell y Proffer con estudios más específicos y profundos. Algunos se centran en cómo ve la intelectualidad exiliada rusa el trabajo de Nabokov y en la novedad de sus libros, especialmente los escritos en ruso, como hace Proffer (1974). Otros lo hacen en las relaciones intertextuales con la literatura rusa, la importancia del tiempo y la memoria en los personajes, los narradores, el brillante uso de la lengua por parte de Nabokov y las características típicas del autor que se pueden apreciar en constantes

narrativas o temáticas, como hacen Fowler (1974), Morton (1974) y Stuart (1978). Otros estudios tratan de aspectos estructurales que se repiten en su obra, de la importancia que en ellos cobran los espejos, reflejos y dobles, su estilo autoconsciente y el papel del lector, que se tiene que mostrar especialmente atento ante la ficción nabokoviana. Así ocurre en los estudios de Quennell (1979), Lee (1976) y Gass (1971). Cabe mencionar los monográficos que las revistas literarias *TriQuarterly* (1970) y *Modern Fiction Studies* (1979) le dedican al autor, donde se analizan diversos títulos de su obra, tanto novelas como relatos, sin olvidar las aficiones del autor que se translucen en su obra, como el ajedrez y la entomología.

No falta, desde luego, en esta década un tipo de crítica más específica sobre Nabokov. Grayson (1977) concentra sus estudios en las traducciones de las novelas rusas de Nabokov al inglés y en sus ideas sobre la traducción. Appel publica en 1974 un libro sobre películas de cine negro y sobre aquellas basadas en las novelas de Nabokov, así como sobre temas del autor relacionados con la literatura fílmica. Rowe publica diversos estudios en los años 1971, 1979 y 1981, donde desarrolla temas específicos en la obra narrativa de Nabokov, como perros fatídicos, el significado de los robles, la presencia de observadores misteriosos y espectrales y la importancia de la comparación negativa. Los estudios de Rowe no están especialmente basados en las novelas de Nabokov, y sus interpretaciones son bastante subjetivas; incluso Nabokov rechazó su trabajo públicamente.

Otro caso es el de Julia Bader (1972), que se centra en el estudio del arte y el artista en la obra de Nabokov, especialmente de su época americana. También se puede mencionar el estudio de Hyde (1977), donde analiza las novelas de su periodo europeo y de su primer momento americano como parodia del realismo, así como el estudio de Grabes (1977), donde analiza la artificiosidad y realismo de las novelas de Nabokov, que se basan en la autobiografía y en la biografía. Finalmente, destaca específicamente la biografía del autor, *Nabokov, his Life in Part*, de Field (1977), que ha sido, hasta los años noventa con el trabajo de Boyd, la biografía definitiva del autor.

Durante los años ochenta, se publicaron muchos libros sobre Nabokov y su trabajo. Unos suponen la recopilación de todos los trabajos literarios publicados por el autor, como el que hace Juliar (1986). Otros son de carácter crítico. Los escribieron autores como John Updike, Rivers, Clancy, Maddox, Rampton, etc. Sigue dándose un interés por los detalles de la familia de Nabokov y la intertextualidad de su trabajo con los de otros

autores europeos, como ocurre con Rivers y Nicol (1982) y Field (1987). Algunos de estos críticos enfatizan la importancia de la intertextualidad, los hechos del pasado y la memoria en las novelas de Nabokov, el tema de una tierra imaginaria, el tema del arte en muchas de sus novelas y el sentido distorsionado de la realidad de sus narradores. Éste es el caso de autores como Field (1987), Clancy (1984), Maddox (1983) y Barton Johnson (1985). También estudian los personajes de sus novelas, como Rivers y Nicol (1982) y Boyd (1985), la relación lúdica entre el autor y el lector de Nabokov en sus novelas, como Packman (1982), y cuántas de sus novelas tratan la idea de que la realidad suprema reside en la imaginación y de que la manifestación de la memoria es dicha imaginación, como Clancy (1984). La comparación de la obra y vida de Marvell y Nabokov, que Long publica en 1984, también contiene ideas interesantes sobre varias novelas del autor americano. Finalmente, resalta el trabajo de Levy (1984), que se centra en la vida del autor en los años setenta, el papel de su esposa o su afición a la entomología.

Otros críticos tratan varios aspectos reflexivos de la obra de Nabokov. Por ejemplo, comentan que consigue la autoconsciencia en sus novelas por medio de la duplicidad, el uso de dobles o parodias de estilos. En no pocos casos, los análisis se centran en el narrador, por ser una figura de la que no se puede fiar el lector y que, a pesar de tener forma humana, siente que es un producto literario. Además, tienen en cuenta que el lector es un agente que debe entender las alusiones irónicas o los juegos de palabras. Las novelas de Nabokov se entienden como artefactos cuya regla es el denominado “aesthetic bliss” del autor. Así sucede con las publicaciones de Rampton (1984), Pifer (1981) y de algunos capítulos de libros ya mencionados anteriormente. No obstante, probablemente los estudios más importantes de los aspectos metaficcionales de la obra de Nabokov sean *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* de Alter (1975) y *The Self-Conscious Novel* de Stonehill (1988).

De esta década destacamos la publicación de *The Nabokov-Wilson Letters* por Karlinsky (1980), donde los dos autores, durante el periodo de su amistad (1940-1971), abordan distintas cuestiones relacionadas con la obra de Nabokov y su traducción de *Eugenio Onegin* del ruso al inglés. Otra obra importante es *The Achievements of Vladimir Nabokov* del editor Gibian Georges (1984). Se trata del homenaje al autor promovido por la universidad de Cornell, donde dio clases. Diversos escritores hablan de la literatura en general y de la obra de Nabokov, como Edmund Wilson o Jorge Luis Borges.

Además, se comentan aquellos temas relacionados con Nabokov: su obra, su repercusión en la Unión Soviética o su labor traductora.

Hay otros libros escritos en los años noventa. Destaca la biografía de Boyd, a la que hemos aludido más arriba, donde se analiza toda la producción literaria del autor, tanto novelas como relatos, poesía y obras de teatro, lo que la convierte en el estudio más completo del autor, y viene a superar la biografía de Nabokov que Field escribió en los años setenta.

Aunque hay trabajos como el de Wood (1994), donde se estudian diversos aspectos característicos de la obra de Nabokov que tradicionalmente han recibido la atención de la crítica, en general, se puede hablar de una especificidad en los estudios sobre la obra de Nabokov en este periodo. El estudio de Alexandrov (1991) se basa en el aspecto transcendental de su obra novelística y poética con las epifanías o el uso de la memoria. La publicación de Kiely (1993) estudia varios autores, entre los que destaca Nabokov. Se trata de un estudio profundo de temas como la traducción, los personajes, etc., con el soporte de ideas derivadas de Derrida y Bakhtin. Burt Foster (1993) realiza un profundo estudio intertextual entre la obra de Nabokov, especialmente la novelística de los años treinta y algún relato como “Mademoiselle O” y “Spring in Fialta”, y la obra de autores franceses como Proust y el filósofo Bergson. También destacamos el trabajo editado por Alexandrov (1995), que es un estudio muy completo del autor. Se analiza toda su obra: novela, obra de teatro, poesía, relatos, traducción, crítica literaria, como su trabajo sobre *El Quijote*, la literatura rusa o la literatura europea, y sus publicaciones sobre entomología. Además, se compara a Nabokov y su obra con otros autores y obras; tanto rusos, Gogol, Chéjov<sup>2</sup> o Blok, como europeos, Flaubert, Joyce o Kafka.

### 2.3.1. SU NARRATIVA BREVE Y LA CRÍTICA

La obra de Nabokov ha sido ampliamente estudiada y, como se ha comprobado, ha dado lugar a toda una literatura crítica, basada en su novela, narración breve, poesía y obra de teatro, aunque la mayor parte se ha centrado especialmente en sus textos novelísticos. Hay estudios críticos que cubren toda su vida y toda su obra, al ser biografías. Por tanto, dedican algunos pasajes o capítulos a todas las obras que ha publicado el autor a

---

2. nombres de autores tan conocidos como éste se deletrearán a la manera española.

medida que las escribe, y, de esta manera, quedan reflejadas y también comentadas en su biografía, como sucede tanto con la ya reseñada obra de Andrew Field, especialmente en *Nabokov: His Life in Art* y *Nabokov: His Life in Part*, como con la extensa biografía en dos tomos de Brian Boyd (1990): *Vladimir Nabokov, The Russian Years* y *Vladimir Nabokov, The American Years*. Estos estudios, como ya se ha destacado, son biografías que también estudian críticamente las distintas obras que escribe el autor, entre ellas sus narraciones breves. Además, otros críticos también han analizado sus relatos en artículos publicados en revistas especializadas. Todos ellos son importantes porque destacan un interés por las narraciones breves del autor, que es una de las partes de su obra menos conocida. Sin embargo, se podrían mencionar algunos nombres que han destacado especialmente en este campo por el número de artículos publicados, como es el caso de Barton Johnson, Charles Nicol, Julian Connolly o Stephen Parker.

Además, hay que destacar seis críticos y sus cinco libros cuyo objeto de estudio son las narraciones breves de Nabokov, convirtiéndose en las más relevantes monografías basadas en los relatos del autor. Vamos a comentar brevemente estos estudios.

a) NAUMANN, Marina Turkevich. 1978. *Blue Evenings in Berlin: Nabokov's Short Stories of the 1920s*. Nueva York: New York University Press.

Es el primer estudio que analiza las narraciones breves de Nabokov. Sin embargo, no abarca todos los relatos, sino que se centra en las narraciones breves rusas escritas en su primera etapa como escritor. Naumann explica de forma tradicional sus textos y carece de una base teórica específica, aunque se trata de un estudio muy concienzudo de las narraciones breves de la época rusa del autor. Divide los relatos en las categorías de “realista”, porque suponen una continuación del realismo del siglo anterior, “realista-simbolista”, por tratarse de narraciones escritas en un periodo de transición, y, finalmente, “simbolistas”, porque son ejemplos de antítesis al realismo.

En el primer capítulo encontramos una introducción en la que la autora habla de la vida de Nabokov en Berlín y su repercusión en el mundo literario de la intelectualidad rusa de entonces. En los capítulos centrales la autora estudia con detalle cada uno de los relatos escritos originalmente en ruso por el autor. La estructura en cada uno de ellos es similar. A la presentación y argumento del relato le sigue un estudio de su estructura con

los momentos de mayor o menor intensidad. También analiza los personajes, el espacio, los mecanismos más sobresalientes y las características estilísticas. Finalmente, en el último capítulo, Naumann destaca los mecanismos procedentes de sus relatos que se repiten y se desarrollan en la obra posterior del artista, especialmente en *Transparent Things*, ya que considera que los relatos le sirvieron a Nabokov como entrenamiento y adiestramiento para su obra posterior.

b) TAMMI, Pekka. 1985. *Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Es un estudio magnífico de toda la obra narrativa del autor, de sus novelas, de sus obras de teatro y, por tanto, también de sus narraciones breves. Utiliza un análisis básicamente narratológico. Fundamenta sus exposiciones con teorías de diversos críticos, como Chatman, Dolezel y Genette o Bakhtin y Dällenbach. Utiliza crítica específica de Nabokov con autores como Rampton, Appel o Dembo, y ejemplifica sus análisis con pasajes de toda la obra de Nabokov: teatro, novela y relato. Sin embargo, no es un estudio centrado en las narraciones breves del autor, sino en su narrativa en general. Además, predomina el estudio de sus novelas sobre sus relatos, y no analiza todos los títulos de la obra breve de Nabokov.

Hay tres partes en esta obra crítica: la primera es una introducción a las características generales de la obra de Nabokov; la segunda es lo que en el libro se considera la primera parte del análisis, centrada en el narrador; y, finalmente, la tercera parte se basa en el texto narrativo. Prácticamente cada capítulo introduce una categoría teórica nueva, ilustrada con diversos ejemplos de la obra de Nabokov, ya sea de novelas como de relatos. Debido tanto a los muchos aspectos narrativos de los que trata como a todos los libros de Nabokov con los que ejemplifica, el autor diseña un sistema de abreviaturas para facilitar la lectura, que hace que ésta sea muy lenta; si bien es cierto que sus exposiciones son muy ilustrativas.

c) NICOL, Charles y Gennady BARABTARLO. 1993. *A Small Alpine Form. Studies in Nabokov's Short Fiction*. Nueva York: Garland Publishing, Inc.

Es una colección de análisis de diversas narraciones breves de Nabokov, editada a principios de los años noventa, con lo que parece que a finales del siglo XX se da un cierto interés por esta obra menos conocida del autor. No hay una base teórica que unifique los distintos estudios, ya que cada uno de los autores utiliza enfoques distintos y resalta aspectos diversos de los relatos

de la misma forma que tampoco es un estudio de todos los relatos de Nabokov, sino de alguno de ellos.

El capítulo introductorio nos centra en la obra de Nabokov en el Berlín de los años veinte. Se refiere a su conocimiento amplio de las culturas y literaturas europeas y, en concreto, a los relatos escritos en ese momento. El resto de los capítulos se basa en el análisis de una narración concreta del autor, aunque siempre se hace mención a otras de sus obras literarias: relatos, novelas, teatro o poesía. Algunos de estos trabajos se adelantan a la última edición de los relatos del autor. Esto es así porque muchos de estos estudios comentan relatos que se publicaron en los años veinte y treinta, pero que no se habían vuelto a publicar desde entonces, y que Dmitri Nabokov recoge para la nueva edición de relatos del año 1995. De esta forma, estudian narraciones breves como “Revenge” en “A Skeleton in Nabokov’s Closet” o “A Christmas Story” en “A Christmas Story: A Polemic with Ghosts”; son narraciones breves que no se habían vuelto a editar desde que vieron la luz por primera vez en Europa en los años veinte y treinta. También hay otros estudios que profundizan en relatos más recientes del autor de su época americana, como “The Assistant Producer” o “Lance”. En general, se puede decir que esta edición de estudios críticos subraya la importancia de la aportación de Nabokov a este género literario.

d) SHRAYER, MD. 1999. *The World of Nabokov’s Stories*. Austin: University of Texas Press.

Este estudioso de Nabokov enfatiza la contribución del autor a la literatura rusa, a la narración breve y al modernismo. Nabokov escribe en la época modernista de la literatura y este crítico estudia algunas características de la estética modernista, como los momentos epifánicos que muestra Nabokov en algunos relatos. Estudia relatos que no se habían analizado en profundidad como “La Veneziana” o “The Dragon”, pero sin examinar todos los relatos del autor. Además gran parte de su análisis se dirige a destacar la herencia literaria rusa de Nabokov.

El primer capítulo examina la evolución de los relatos de Nabokov, sus mecanismos icónicos y sus características más importantes. El segundo capítulo analiza cuatro relatos pertenecientes a los distintos periodos marcados por el crítico en las narraciones breves de Nabokov: periodo temprano, periodo mediano y periodo de madurez. El tercer capítulo comenta la influencia de Chéjov en la obra breve de Nabokov, mientras que el cuarto comenta la de Ivan Bunin. Para ello, en ambos capítulos despliega

un amplio abanico de ejemplos, tanto de Nabokov como de los autores clásicos rusos, para ver los paralelismos, influencias y desarrollos de mecanismos en Nabokov a partir de los de estos dos autores. Finalmente, en el último capítulo el crítico explora la relación de los relatos del autor con la herencia de la literatura epistolar.

Este estudio, como el de Naumann, analiza no sólo los textos ingleses del autor sino también los rusos, destacando la importancia de su obra poética en relación con sus relatos y consiguiendo, por ello, una visión más general del trabajo del autor. Además, utiliza para su investigación manuscritos y cartas del autor no publicadas, hace referencias tanto a todas las narraciones breves de Nabokov como a su obra poética y novelística, y perfila los contextos históricos y culturales en los que se movió el autor, lo que hace que sea un estudio muy interesante.

e) KELLMAN, Steven e Irving MALIN. 2000. *Torpid Smoke. The Stories of Vladimir Nabokov*. Amsterdam: Editions Rodopi BV.

Se trata de la edición del análisis de algunos de los relatos de Nabokov. Los autores de estos estudios son diversos y adoptan diferentes enfoques, por lo que no hay una estructura unitaria ni una conclusión sobre, por ejemplo, la maestría del autor en este género o sus características que dé una visión general. Sin embargo, este libro supone otro paso en el interés y estudio de la obra menos conocida de Nabokov. Los autores hacen contribuciones importantes en este campo porque estudian relatos que no han sido analizados en profundidad previamente, como “Music”, “Breaking the News”, “A Forgotten Poet” o “Vasiliy Shishkov”. Además, comentan y comparan otros relatos menos conocidos, como “Wingstroke”, “The Wood-Sprite” y “The Dragon”, ya que fueron publicados en la última edición de los relatos de 1995.

En general, cada estudio profundiza en un relato. En muchos casos estos estudios destacan y comentan características de un relato que se han ido repitiendo en la obra novelística, poética y cuentística del autor. Además, también hay estudios intertextuales del relato específico de Nabokov con otros autores de la literatura rusa; por ejemplo, los capítulos: “Art and Marriage in Vladimir Nabokov’s Music and in Lev Tostoy’s The Krentzer Sonata,” “Nabokov’s Vasiliy Shishkov: An Author=Text Interpretation” al relacionarlo con la crítica de Adamovich y la obra de Khodasevich del exilio ruso y “A Forgotten Poet: Nabokov’s Dostoyevskian Row.” Sin embargo, esto no significa que sea un estudio sobre la obra breve de Nabokov de los años

treinta, puesto que también se estudian relatos posteriores, como “The Assisstant Producer”, “That in Aleppo Once...” y “The Vane Sisters”.

Consideramos importante la publicación de estudios críticos sobre las narraciones breves, así como de esta obra menor de Nabokov, que siempre ha estado a la sombra de sus grandes éxitos novelísticos. No se entiende cómo no se ha profundizado en el estudio de esta producción menor en ruso de la primera etapa de Nabokov como escritor y de las narraciones breves escritas en su época americana, ya que su producción de relatos supone una parte importante de su obra. Se trata de bellos, aunque desconocidos, ejemplos de este género breve narrativo, que suponen otro paso importante en el estudio de la obra del autor.

### 3. EL JUEGO LITERARIO DE NABOKOV: SU NARRADOR Y SU LECTOR

I just like composing riddles  
with elegant solutions.  
Vladimir Nabokov.

Nabokov siempre afirmó su falta de interés por la literatura cuya finalidad es enseñar una lección moral. De hecho, en su obra no aparece este objetivo. Por ejemplo, en *Laughter in the Dark* y *King, Queen, Knave* Nabokov explora las posibilidades ficcionales de un triángulo amoroso al parodiar sus propios mecanismos narrativos. En *Ada or Ardor: A Family Chronicle* explora el tabú sexual del incesto, un tema que poco a poco se le va revelando al lector. Además, también se encuentran parodias, juegos de palabras y muchas alusiones a otros escritores y otras obras de Nabokov. Al final, el lector descubre la fusión entre el mundo real y aquél imaginado por Van Veen. Ésta es otra característica de Nabokov, ya que no cree en la idea de la realidad como tal, sino en tantas realidades como individuos. Este tema lo trata junto con el de la percepción en *Mary*, donde aparece un grupo de inmigrantes rusos viviendo en un apartamento en Berlín. Uno de ellos cree haber encontrado a su amor de juventud en la esposa de otro de los inquilinos. En esta novela se estudian los temas de la realidad y la ilusión, así como los de la memoria y la imaginación. En *Despair* también trata el tema de la percepción, mostrando cómo Hermann, el protagonista, ha creado una realidad distinta de la de los otros personajes. En *The Eye* Smurov intenta suicidarse, pero sigue viviendo. No obstante, entiende la vida como si hubiera muerto. Es al final de la novela cuando el lector descubre que sigue vivo y que el narrador es el propio Smurov.

Muchas de las obras de Nabokov son historias cuyo tema principal es el pasado. En este sentido, Andrew Field destaca que su obra es “a character’s

fixation upon the past” (en Lee 1976: 30). *Pnin* es el relato de la vida de un personaje llamado Timofey Pnin y muestra la pérdida de su país natal, de su lengua, de su cultura, de sus padres y de su primer amor, que muere en un campo de concentración. La novela está llena de analepsis que muestran todo lo que Pnin ha perdido.

Nabokov también utiliza mucho la parodia. *The Real Life of Sebastian Knight* es una novela de misterio con tintes de biografía crítica. *Pale Fire* tiene la forma de la edición del comentario de un poema, pero en realidad es una parodia de la crítica literaria. La pretensión del falso editor de *Lolita* es mostrar el caso de Humbert, quien ha creado un mundo distinto del real y es incapaz de ver que Lolita es una niña normal americana y no una nínfula. *The Gift* está lleno de pasajes en los que se imitan distintos estilos. También hay frecuentes interrupciones del narrador en las que se dirige al lector y le da sus opiniones, con lo que Nabokov le recuerda que está leyendo una ficción. En *Bend Sinister* Nabokov se distancia del lector al mostrar que ese mundo es una creación propia y no es real.

Nabokov escribe de una forma nueva. Burt Foster (1993: 3) afirma: “Nabokov —along with Borges and Pynchon— was seen as the founder of an innovative trend that was militantly antirealistic, disconcertingly self-conscious, and passionately devoted to style. It was even claimed that he heralded the rise of postmodernism as an epoch-making new departure in literature”. Los personajes de Nabokov intentan crear una estructura narrativa basada en el caos de sus experiencias, ya que poco a poco van sintiendo una gradual desorientación en el mundo que les rodea. *Mary*, *Despair*, *Lolita*, *Pale Fire* o *Ada* están escritas en forma de manuscritos en los que el narrador recuerda el pasado tal como cree que ocurrió, aunque no sea un fiel retrato de la realidad. Simon Karlinsky formula un principio general en la obra de Nabokov:

The hero uses his imagination to devise a reality of his own, which he seeks to impose on a central reality. The question of which reality is real, that of the hero or that of the environment, is usually left open. What matters is which of the two realities is the more relevant one for the artistic conception of the story. (En Dembo 1967: 3-4)

El término *realidad* sugiere algo que es perceptible y objetivo. Sin embargo, Nabokov comenta: “you can never get near enough because reality is an infinite succession of steps, levels of perception, false bottoms, and hence unquenchable, unattainable” (Nabokov 1990: 11).

Nabokov escribe en un momento en el que la ciencia contemporánea y el conocimiento problematizan el sentido de la realidad. Los conceptos tradicionales de tiempo y espacio dejan de ser válidos. La ficción rechaza esos puntos de vista preformados sobre la realidad y las convenciones de la novela tradicional. Es una rebelión autoconsciente contra las convenciones. La ficción literaria debe explorar sus propios mecanismos internos. El resultado es un momento de autorreflexividad o metaficción; lo que los críticos han llamado la ficción autoconsciente:

The fictional illusion of reality is repeatedly destroyed so as to remind the reader that the fiction is in fact an illusion... I shall call the self-conscious novel, which may be defined as an extended prose narrative that draws attention to its status as a fiction... The self-conscious novel denies that its obligation is "to hold the mirror up to nature". It asserts that art has virtues of its own to admire, and, that if there is any mirroring to be done, the novel should mirror itself. (Stonehill 1988: 3, 11)

Por ejemplo, en *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles, el lector se encuentra con dos finales. Doris Lessing estructura *The Golden Notebook* en varios cuadernos escritos por el mismo personaje, los cuales están fragmentados y mezclados. En cada narrativa se habla de diversas historias que se traslapan y se contradicen. Además, el lector descubre que la primera frase del libro *The Golden Notebook* es la primera frase del siguiente cuaderno de la protagonista en la novela. ¿Dónde empieza el mundo de la protagonista y dónde acaba el del lector? Hay otros tipos de narraciones en los que el narrador miente o no le da toda la información al lector, como es el caso de *Lost in the Funhouse* de John Barth o de muchas de las novelas del propio Nabokov. El lector debe ser un lector moderno que filtra, recuerda y reorganiza la información. De alguna forma, el acto de escribir es paralelo al acto de leer. Es con la lectura con la que se da significado a aquello que se escribe. Por esta razón, Humbert en *Lolita* dice: "Imagine me; I shall not exist if you do not imagine me" (Nabokov 1986: 129). La lectura de una obra literaria es un acto de comunicación en el que el emisor es el autor y el receptor es el lector, la persona que, de alguna forma, recrea la obra al leerla. Pero ahora la lectura del texto acentúa especialmente la no pasividad del lector. Ésta es la razón por la que Vladimir Nabokov afirma: "I write mainly for artists, fellow-artists and follow-artists" (en Stonehill 1988: 8).

Existe una estrategia en su ficción para que el lector, como en uno de esos problemas de ajedrez que Nabokov creaba en Berlín, le dé sentido. Este autor consideraba que escribir era un juego intelectual que creaba para sus lectores. Cabe destacar en este sentido lo que Elisabeth Bruss comenta sobre el juego literario existente entre el lector y el escritor:

While there is always covert interaction in any literary work, the literature of games makes it overt... The writer and the reader between whom such games are played are, of course, roles defined by the game itself and not to be confused with the actual individuals who happen to take them up... the gaming situation; the conditions and results of the game exist only in the interaction of the players who, once play begins, subordinate themselves to rules of gathering. (Bruss 1977: 154)

Nabokov dijo de *Lolita* que es “a riddle with an elegant solution” (en Rampton 1984: 119). Este autor inicia un juego en sus relatos, como en el resto de su obra, en el que el lector debe participar, haciendo los movimientos pertinentes y finalizando correctamente. Este aspecto también es señalado por Bruss (1977: 153): “Reading is not wholly passive... there are variable rights, obligations, degrees and kinds of commitment, with which a reader meets a text”. Huizinga (1955: 5) considera que el juego y la seriedad no son opuestos y Fink (1968: 7) destaca que la característica de la seriedad queda absorbida en el juego. Finalmente, Packman (1982: 8) resalta que los juegos literarios de Nabokov son serios, y añade que “any aesthetic text benefits from an analysis that is attentive to the play element in art; in certain modern texts, however, the play element is particularly evident”. Es una situación desconcertante para aquel que se aproxime buscando la típica realidad que refleja la novela realista y el realismo del que Barthes (1974: 55) comentó: “[realism] (badly named, at any rate often badly interpreted) consists not in copying the real but in copying a (depicted) copy of the real”. En esta nueva situación debe existir una complicidad e interacción entre el autor y el lector para poder llevarse a cabo este juego literario. Packman (1982: 17) y Lilly (1980: 89) destacan que las obras de Nabokov llegan a ser juegos en los que los lectores son los jugadores, y su trabajo consiste en resolver los problemas planteados por el escritor. Al alejarse el autor de su texto, también lo debe hacer el lector, pues el proceso de la escritura y de la lectura son paralelos. Por tanto, el lector tiene que ser más crítico con lo que lee. A este respecto, William Gass destaca:

The problem is not, I think, whether the author is present in the work in one way or another, or whether the text will ever interest us in her, her circle, her temper and times; but whether the text can take care of itself, can stand on its own, or whether it leads out and away from itself or regularly returns us to its touch the way we return to a lovely stretch of skin. Certainly some readers are anxious to be distracted, and arrive in a work like an anxious traveller at a depot. (Gass 1984: 15)

De esta forma, la relación entre el escritor y el lector cambia. Ningún lector quiere ser ingenuo al leer un texto literario. En concreto, el lector de un texto de Nabokov tiene que tener en cuenta aspectos como: las simetrías, las analogías, la ironía, la repetición de frases importantes dispersas por el texto o las contradicciones entre personajes para poder participar correctamente en ese juego creado por el autor.

Hay críticos que han encontrado ciertas analogías entre la composición de un texto literario y un problema de ajedrez, como son los casos de Bader (1972), Sheidlower (1979), Tammi (1985), Wimsatt (en Gezari 1995: 48) y uno de los críticos contemporáneos de Nabokov, Shklovskij (1919), que en su estudio sobre la composición del argumento indica:

I venture to introduce a comparison. The action of a literary work is carried on a specific field; the character-types-masks, the roles in modern theatre— would correspond to the pieces in chess. The [plot-patterns] correspond to gambits i.e. the classical moves of this game, which players may use in variants. The task and peripetias correspond to the role of the opponent's moves. (en Tammi 1985: 135)

Mary McCarthy (en Stegner 1966: 27) insiste en la presencia del juego del ajedrez en *Pale Fire*, y Strother B. Purdy<sup>3</sup> (1968) y Gezari (1995: 44) comentan que el uso del juego del ajedrez es una constante en la obra de Nabokov. Éste, aparte de escribir problemas de ajedrez en sus años en Berlín, utiliza nombres de movimientos de este juego para titular parte de su obra literaria, como ocurre con “Solus Rex” o *The Defence*. También es importante el tema del ajedrez en *The Real Life of Sebastian Knight* (Hyde 1977: 76). Además, publica una serie de poemas junto a problemas de ajedrez en *Poems and Problems*. Asimismo, algunos de sus héroes están relacionados con el

3. Este autor escribe uno de los artículos más interesantes sobre la presencia de este tema en Nabokov, titulado “Solus Rex. Nabokov and the Chess Novel”. Otro artículo que también investiga este tema en Nabokov es “Reading Between the Lines and the Squares” de Sheidlower.

ajedrez, como Luzhin, el campeón de ese juego, en *The Defense* y Fyoor Godunov-Cherdyntsev, el creador de problemas de ajedrez, en *The Gift*. Nabokov pensaba sobre el ajedrez: “I am fond of chess but deception in chess, as in art, is only part of the game. (Nabokov 1990: 12). Además, para Nabokov, los problemas de ajedrez tiene grandes puntos de conexión con otras operaciones de la mente creativa: “The writing of one of those incredible novels where the author, in a fit of lucid madness, has set himself certain unique rules that he observes, certain nightmare obstacles that he surmounts” (Nabokov 1990: 290-291).

En esta sección veremos cómo Nabokov conjuga esas características en sus narraciones breves.

### 3.1. EL NARRADOR EL LOS RELATOS DE NABOKOV

Vamos a analizar el narrador que Nabokov utiliza en sus relatos. Hablaremos de la “persona de Nabokov”, gracias a la cual el autor ha ido impregnando la figura del narrador en sus narraciones breves con datos y características personales. Este rasgo ha dado lugar a un juego de reflejos y máscaras del autor que solamente el lector atento y conocedor de Nabokov puede descifrar. Explicaremos también la importancia de la memoria y la imaginación en su narrador. Utilizaremos como base el relato “Mademoiselle O”, pero también se comentarán otros como “First Love”, “The Return of the Chorb”, etc. De esta forma, veremos cómo trabaja Nabokov con la memoria y la imaginación en su obra breve. Además, analizaremos las características de los narradores de Nabokov y veremos rasgos que, en términos generales, podemos ver en todos ellos. Sin embargo, nos centraremos en los narradores de sus relatos escritos primitivamente en inglés para comprobar la originalidad de cada uno de ellos, hasta el punto de hacernos hablar de “los narradores de Nabokov” y no de un único tipo de narrador. Finalmente, explicaremos diversos aspectos metaficcionales en la narración de sus relatos y veremos que estos aspectos han sido una constante en la obra de Nabokov.

#### 3.1.1. ECOS, REFLEJOS Y MÁSCARAS DE NABOKOV EN SUS NARRACIONES BREVES

Green (1980 a: 378) resalta la ambigüedad de Nabokov, por un lado, al decir que su ficción tiene muy poco que ver con él y, por otro, al destacar

la estrecha relación entre los procesos de la memoria y la creación imaginativa. Este crítico enfatiza, por ejemplo, la muerte absurda de su padre como una idea dominante en su obra. Así, aparecen muertes arbitrarias en “The Return of Chorb”, donde un marido pierde a su esposa en la luna de miel, en “A Russian Beauty”, donde la protagonista muere al dar a luz, o en “A Dashing Fellow”, que acaba con la frase *And then, sometime later, we die* (ND 137).

Nos vamos a centrar en la idea de que hay narradores de Nabokov que comparten ciertas características con el autor; a veces son emigrados rusos en Berlín o París, otras son artistas y miembros de la intelectualidad rusa en el exilio. No trataremos de buscar datos biográficos del artista en su obra literaria sino ciertos ecos. Además, cabe resaltar que Nabokov no estaba de acuerdo en relacionar esos datos biográficos con la obra literaria de un escritor ni con sus posibles interpretaciones de una forma arbitraria. Así, por ejemplo, en el prefacio de *La invención de Vals* Nabokov dice: “Tampoco puedo hacer nada para complacer a los críticos pertenecientes a la buena y vieja escuela de ‘biografía proyectada’, que examina la obra de un autor, la cual no comprenden, a través del prisma de su vida, la cual no conocen” (Nabokov 1981: 12). En el prefacio de *The Gift* Nabokov niega que se le pueda identificar con el protagonista y dice: “I had been living in Berlin since 1922... but neither this fact, nor my sharing some of his interests, such literature and lepidoptera, should make one say ‘aha’ and identify the designer with the design “ (Nabokov 1981: 7). En el prefacio de *Glory* creyó necesario remarcar: “The author trusts that wise readers will refrain from avidly flipping through his autobiography *Speak, Memory* in quest of duplicate items or kindred scenery. The fun of *Glory* is elsewhere” (Nabokov 1974: 11). Finalmente, en el prefacio de la narración breve “Torpid Smoke” Nabokov comenta: “Seekers of biographical tidbits should be warned that my main delight in composing those things was to invent ruthlessly assortments of exiles who in character, class, exterior features and so forth were utterly unlike any of the Nabokovs” (RB 33). Además, hay críticos de Nabokov, como McLean (1995: 262), que aseguran que la información biográfica es totalmente irrelevante para la interpretación literaria de su obra. De hecho, como comenta el autor en una de sus entrevistas, lo único que pretende con su obra es crear acertijos para sus lectores: “I have no social purpose, no moral message; I’ve no general ideas to exploit, I just like composing riddles with elegant solutions” (Nabokov

1990: 16)<sup>4</sup>. Sin embargo, Nabokov no puede dejar de impregnar su propia esencia en su obra literaria. Así, aparecen sus conocimientos e interés por la entomología, como sucede en “Christmas” y, sobre todo, en “The Aurelian”, donde el sueño del protagonista es un viaje a España para disfrutar de su pasión por las mariposas. Encontramos narradores exiliados y pertenecientes a la intelectualidad rusa, como es el caso del autor en “A letter that never Reached Russia”. Hay relatos en los que dibuja la decadencia y la angustia a la que llegan los rusos blancos huidos de la URSS, como en “A Russian Beauty”, donde una joven y rica muchacha de la nobleza rusa se encuentra en estrecheces económicas en el Berlín de los exiliados. Otro caso es “The Doorbell”, donde se reencuentran una noble rusa y su hijo después de escapar de la URSS. Sin embargo, ella no le puede ayudar ni aceptar que se quede en su casa por falta de dinero. Por otro lado, el hijo se da cuenta de su penuria y descubre que tiene un amante de muy distinta clase de la que procede su madre. La angustia del exilio se muestra en “A Matter of Chance”, donde el protagonista se quiere suicidar llevado por su soledad y la desesperación de la situación, y en “The Visit to the Museum”, donde la vuelta a la tierra natal de un exiliado ruso se convierte en una pesadilla. Además, Nabokov cuenta las intrigas del espionaje ruso y soviético en “The Assistant Producer”, que está basado en un hecho real. Vemos reflejado el ambiente nazi que la familia de Nabokov respiró en las calles de Berlín en “Cloud, Castle, Lake”, “The Leonardo” y “Tyrants Destroyed”. En los dos primeros relatos aparece el aspecto social de esas ideas, puesto que los que pensaban así se veían con un cierto derecho de actuación sobre los demás; en el tercer relato estudia la figura del dictador. Además, refleja aspectos de su amor de juventud en la Rusia de 1915 en “Spring in Fialta” y “Admiralty Spire”. Muestra retazos de su niñez en “A Bad Day” y “Orache”, y los relatos “Mademoiselle O” y “First Love” son parte de su autobiografía, *Speak, Memory*. Por otro lado, Nabokov muestra la pasión de su hijo por la escalada de alta montaña en “Lance”. Todos estos ejemplos suponen demasiadas coincidencias como para creer realmente que Nabokov no utiliza características biográficas en su obra, aunque también es cierto que el objetivo principal de ésta es crear acertijos con soluciones elegantes. Cabría destacar las palabras de Maddox (1983: 104), que se pueden aplicar a su

---

4. Pensamos que hay algunos estudios excesivos, como el realizado por David Field con el título “Sacred Dangers: Nabokov’s Distorted Reflection in “Sing and Symbols”, en cuya última sección el autor compara a Nabokov con el protagonista del relato.

faceta de escritor de relatos: “Such an overlapping between the autobiography and the novel is not necessarily surprising, since we might expect a novelist to incorporate into his fiction the things he knows and cares most”. Así lo hace Nabokov en sus narraciones breves.

Los narradores de sus relatos y muchos de sus personajes tienen el mismo bagaje cultural y lingüístico que el autor. Hay narradores que citan a escritores de lengua inglesa, francesa y, sobre todo rusa<sup>5</sup>. Hay otros que utilizan palabras extranjeras<sup>6</sup> pertenecientes al francés y al ruso — que junto con el inglés fueron las tres primeras lenguas en las que se expresó Nabokov desde pequeño<sup>7</sup>—, así como al alemán, la lengua que tuvo que aprender al vivir en Berlín. Finalmente, hay narradores que hacen ciertas valoraciones filológicas, descripciones curiosas o juegos de palabras que solamente un estudioso de la lengua, como Nabokov, podría destacar. Así, encontramos un juego de palabras en “Lance”:

Not for me is the rocket racket. (*ND* 162)

Leemos descripciones curiosas, como en “The Leonardo”, donde los hermanos Gustav y Anton y su novia Anna se comportan de una forma salvaje con el protagonista, de modo que el narrador los describe como si

5. En los siguientes relatos se hace especial mención a autores de la literatura rusa como Pushkin o Tolstoi, pero también aparecen autores pertenecientes a otras literaturas como Thomas Mann en “An Affair of Honor”, Shakespeare en “Terra incognita” o Molière en “Lik”. Éstos son los ejemplos: “That in Aleppo Once”, “The Assistant Producer”, “Time and Ebb”, “Mademoiselle O”, “Cloud, Castle and Lake”, “A Forgotten Poet”, “A Busy man”, “A Bad Day”, “Orache”, “Torpido Smoke”, “An Affair of Honor”, “Terra Incognita”, “Ultima Thule”, “Tyrants Destroyed”, “Lik”, “Lips to Lips”, “The Admiralty Spire”, “In Memory of L I Shigaev”, “Perfection”, “Vasilij Shiskov”, “The Vane Sisters”, “Russian Spoken Here”, “Sounds”, “The Christmas Story”, “The Doorbell”, “A Slice of Life” y “A Letter that never Reached Russia”.

6. Estas palabras en lengua extranjera Nabokov las escribe en *itálica*, con lo que sigue la herencia de la literatura rusa, cuyos autores también utilizaban palabras o frases en otro idioma, sobre todo el francés, y las escribían en *itálica* (Nabokov 1984: 276). Entre los relatos de Nabokov encontramos diversos ejemplos de utilización de palabras en una lengua extranjera, distinta de la del relato, como ocurre en “The Aurelian”, “Mademoiselle O”, “A Busy man”, “A Guide to Berlin”, “A Bad Day”, “Orache”, “The Return of the Chrob”, “Lips to Lips”, “Torpido Smoke”, “Breaking the News”, “An Affair of Honor”, “Terra Incognita”, “A Dashing Fellow”, “Ultima Thule”, “Solus Rex”, “The Potato Elf”, “The Circle”, “Nursery Tale”, “The Admiralty Spire”, “A Matter of Chance”, “Bachman”, “Perfection”, “Vasilij Shiskov”, “The Vane Sisters”, “Russian Spoken Here”, “Gods”, “The Sea Port”, “The Christmas Story”, “Details of a Sunset” y “A Slice of Life”.

7. Nabokov, como toda la nobleza y la intelectualidad rusas, dominaba el francés y el inglés perfectamente, ya que tuvo en sus años de niñez y adolescencia tutores de varias nacionalidades.

fueran animales. En el primer ejemplo el narrador se refiere a los dos hermanos; en el segundo a Anna:

Let's get acquainted,' rumbled the brothers. (*RB* 24)  
but mastered his dull anguish as best he could, not daring to get rid of  
the inert red-haired creature. (*RB* 26)

También existen apreciaciones filológicas, como en el relato "In Memory of L.I. Shigaev":

I would utter *T'foo!* (the only expletive, by the way, borrowed by the  
Russian language from the lexicon of devils; see also the German  
*Teufel*) (*TD* 155)

Además, aparecen otras características que también posee Nabokov. Algunos de sus narradores son emigrantes rusos, como ocurre en "The Admiralty Spire", "Russian Spoken Here", "The Fight", "The Visit to the Museum", "A Dashing Fellow", "The Admiralty Spire", "Spring in Fialta", "A Guide to Berlin" o "Conversation Piece, 1945". Otras veces, un relato destaca lo apartado que puede vivir un ruso emigrado en Marsella, como en "The Seaport" (Boyd 1993 a: 229). También pueden ser escritores o artistas pertenecientes a la intelectualidad rusa en el exilio. Así, por ejemplo, en "Beneficence" el narrador es un escultor. En "Torpid Smoke", "The Admiralty Spire", "That in Aleppo Once" y "Terror" el narrador es un poeta. Y en "Recruiting" y "A Letter that never Reached Russia" el narrador es un escritor de narrativa perteneciente a la intelectualidad rusa en el exilio berlinés. Incluso en "Recruiting" aparece el narrador teniendo consciencia de escribir y mostrando sus problemas a la hora de describir una ficción:

I had to have somebody like him for an episode in a novel with which  
I have been struggling for more than two years. (*TD* 106)

También podemos encontrar narradores que tengan pasatiempos comunes con Nabokov, como son el tenis, el ajedrez o la entomología. Las alusiones al ajedrez aparecen en el título de "Solus Rex" o en "Signs and Symbols", donde se dice que el primo del héroe es "now a famous chess player" (*ND* 56). El juego del tenis se ve reflejado en "La Veneziana". Un narrador relacionado con la entomología aparece en "Terra Incognita", donde sale a la caza de mariposas. También aparecen ciertas observaciones sobre los conocimientos de entomología del protagonista en "The Aurelean", como destaca Tammi (1985: 336). Muestra ambientes rusos selectos, como los vividos por el propio Nabokov, en "First Love", "Mademoiselle O", "Christmas", "A Bad Day" y

“Orache”. Además, en “Christmas”, como destacan Tolstaia y Meilakh (1995: 650), aparece una descripción de la cripta donde se encuentra enterrado el abuelo materno del autor, I.V. Rukavishnikov, cerca de la iglesia de la Natividad de la Virgen de Rozhdestveno. También destacan estos críticos y Boyd (1993 a: 369) que el muchacho del relato compartía con Nabokov su entretenimiento con la caza de mariposas. Encontramos huellas personales del autor en “A Bad Day”, donde el narrador presenta a dos jóvenes barones Korff. También en “Orache”, donde hay un personaje llamado Dmitri Korff, es decir, el nombre del título de los barones von Korff, que eran abuelos paternos de Vladimir Nabokov. Esta circunstancia la vuelven a destacar los mismos críticos, y junto con Nicol y Barabtarlo (1993: 5), Meyer (1993: 5) y Shroyer (1998: 53) enfatizan el hecho de que el padre del protagonista del relato fuera un parlamentario que se viera envuelto en un duelo, como le ocurrió a Nabokov. Éste, teniendo la misma edad que el protagonista, experimentó el hecho de que su padre tuviera que batirse en un duelo, que nunca tuvo lugar, en 1911. En *Speak Memory*<sup>8</sup> Nabokov relata este episodio desde el punto de vista del conocido autor que recuerda sus memorias. Sin embargo, “Orache” es una ficción basada en esos hechos; aunque el narrador es heterodiegético, en la historia aparece el estilo indirecto libre y está narrada desde la perspectiva angustiada de Peter, el protagonista del relato, que no sabe si su padre sobrevivirá o no al duelo. Respecto al relato “A Bad Day”, Tolstaia y Meilakh (1995: 651), destacan que la residencia que se describe es la que la familia Nabokov tenía en Rozhdestveno y que la institutriz que aparece retratada se asemeja mucho a la que protagoniza “Mademoiselle O”<sup>9</sup>. Finalmente, Shroyer

8. En los relatos “Orache” y “A Bad Day” Nabokov refleja episodios de su niñez, aspecto que tiene su tradición en la literatura rusa, así como en muchas otras literaturas occidentales. Field (1967 a: 49) destaca especialmente este rasgo en la literatura rusa y apunta los siguientes ejemplos: *Niñez* de Tolstoi, *Días de niñez del nieto de Bagrov* de Akasakov, *El sueño de Oblomov* de Goncharov, *Primer amor* de Turgeniev, *Sonidos del tiempo* de Mandelstam, *Estepa* de Chéjov, *El viaje de Gleb* de Boris Zaitsev y *La vida de Arsenev* de Bunin.

9. Además, Field (1967 a: 48) comenta que a uno de los tíos del autor, llamado Ivan de Peterson, se le llamaba Putya familiarmente, como al protagonista de ambos relatos.

Hay otros relatos que destacan por su vinculación a la persona de Nabokov, aunque con respecto a los personajes y no al narrador. Uno es “Perfection”, ya que consideran que su protagonista comparte muchas características con el autor y posiblemente también con los tutores de Nabokov en Rusia. También destacan, incluso, el hecho de que Nabokov acompañara a un alumno que tutorizó a las costas del mar Báltico (Tolstaia y Meilakh 1995: 652). Los otros relatos son “The Admiralty Spire” y “Spring in Filata”, puesto que ambos muestran aspectos del primer amor que tuvo Nabokov en Rusia, aunque no se trata de relatos autobiográficos. Sin embargo, la muchacha a la que hacen mención se llamaba Tamara y la vio por última vez en Rozhdestveno en agosto de 1915 (Tolstaia y Meilakh 1995: 654).

destaca algunos ejemplos más. Por ejemplo (Shrayer 1998: 57), la protagonista de “A Russian Beauty”, Sonia, tiene muchas características en común con la hermana de Nabokov, Olga. También sostiene (Shrayer 1999: 103) que el argumento de “The Return of Chorb” tiene que ver con la rotura de compromiso de matrimonio de la joven Svetlana Siewert, perteneciente a la clase burguesa, con el joven Vladimir Nabokov en 1922. Al padre de la joven no le gustaba que Nabokov tuviera que ver con la emigración rusa y que fuera escritor literario y le exigía obtener un trabajo estable. Además, Shrayer (1999: 104) entiende que relatos como “Wingstroke”, “The Seaport”, “La Veneziana” y “Christmas” recogen detalles autobiográficos de Nabokov, mostrando los lugares por los que llevó a su esposa Vera, camino de Checoslovaquia, durante dos semanas a visitar a su familia.

Un narrador, incluso, se llama *Gospodin* Nabokov, como es el caso del relato titulado “Vasiliy Shishkov”<sup>10</sup>. Sin embargo, esta aparición del Sr. Nabokov debe explicarse al contextualizar el relato. En el prefacio a esta narración breve Nabokov comenta que quiso gastarle una broma a un crítico del momento llamado George Adamovich, ya que siempre escribía críticas negativas sobre su obra. De esta manera, Nabokov publicó el poema *The Poets* con el nombre de Vasiliy Shishkov, y este crítico aclamó al poema y al poeta. Al poco tiempo, se explicó que el autor había sido realmente Nabokov y Adamovich se tuvo que rendir ante la evidencia. Este hecho dio lugar a esta narración breve. Por tanto, hay que entender que tanto el personaje de Vasiliy Shishkov como el de *Gospodin* Nabokov se refieren al propio autor. Sin embargo, como en la vida real, vemos que el personaje de Vasiliy Shishkov, que es el seudónimo que utiliza Nabokov cuando publica ese poema, quiere disolverse en su arte puesto que no es real. De hecho, lo hace así en el relato y en la vida, al tratarse de un nombre que pertenece a un personaje ficticio y no a una persona de carne y hueso:

What did he had in mind when he said he intended ‘to dissapear, to dissolve’? Cannot it actually be that in a wildly literal sense, unacceptable to one’s reason, he meant disappearing in his art, dissolving in his verse, thus leaving of himself, of his nebulous person, nothing but verse? One wonders if he did not overestimate  
The transparence and soundness  
Of such an unusual coffin (*TD* 200)

10. En el que llama la atención el apellido Shishkov, porque es una de las ramas de la familia de los Nabokov (Field 1967 a: 48).

Nabokov también apunta este tema en su obra universalmente conocida *Lolita*, cuando Humbert Humbert le ofrece a Lolita el arte de sus memorias como la única eternidad que pueden compartir:

Thus neither of us is alive when the reader opens this book. . . And this is the only immortality you and I may share, my Lolita. (Nabokov 1986: 307)

Tolstaia y Meilakh (1995: 657) también destacan de este relato que Nabokov se vuelve a autoaludir en el personaje creado de Vasiliy Shiskov, ya que éste comparte muchas características de la personalidad de Nabokov y usa el nombre de Shiskov, que era el de soltera de la abuela paterna del autor, la baronesa Nina von Korf.

Hay veces que Nabokov juega con su nombre, como destaca Tammi (1985: 327). Así, en “Music” encontramos a un hombre llamado Boke:

Nobody seemed to have noticed anything. He was greeted by a man named Boke who said in a gentle voice, ‘I kept watching you’. (TD 69)

Se trata de un personaje que aparece al final del relato y que tiene que ver con la observación del personaje principal.

Otro caso es “Lance”, donde el protagonista se llama Emery Lancelot Boke, un “remote descendant” del narrador, cuyos padres son los señores Boke. Howell (1993: 183-185) destaca que el narrador del relato: (“Boke” with the *na* and *ov*) calls Lance “a more or less descendant of mine” y contextualiza este relato en una carta que Nabokov escribió a Edmund Wilson en 1951 en la que se puede señalar a Dmitri Nabokov y su pasión por escalar montañas como modelo para el personaje de Lance, por lo que la frase “a more or less descendant of mine” adquiere más sentido. Nicol (1987: 13) destaca que en una de las cartas de Nabokov a su amigo Wilson nos encontramos con que en el verano de 1951 su hijo Dmitri “was camping on Jenny lake in the Tetons, in a small tent, and climbing mountains along their most difficult and dangerous sides”. Por esta razón, la narración breve se basa en su hijo, ya que el escalador de montañas de hoy es comparable al valeroso caballero de los romances medievales y al explorador interplanetario del futuro.

En su obra novelística destaca un juego con su nombre parecido a los expuestos, como remarca Hyde (1977: 213), en el personaje McNab de *Look at the Harlequins!*

Otras veces, dibuja en sus relatos experiencias suyas, como sucede, por ejemplo, en “Sounds”, donde muestra una aventura de juventud que tuvo con una mujer casada (Boyd 1993 a: 217). En este sentido, cabe destacar que Lee (1976: 32) afirme sobre esta característica: “this use of his own memories in his fiction is a Nabokovian characteristic”. En otras ocasiones utiliza formas de acabar relatos que ya ha utilizado en su autobiografía. Ése es el caso de “Signs and Symbols”, donde el narrador no dice a quién pertenece la tercera llamada telefónica, si se trata de una equivocación otra vez o si llaman desde el hospital diciendo que algo malo le ha sucedido a su hijo. Esta forma de acabar la narración breve refleja la forma en la que Nabokov cuenta cómo se entera de la muerte de su padre en su autobiografía. El autor narra que aquella tarde le estaba leyendo unos poemas de Blok a su madre cuando el teléfono sonó. Nabokov no añade más, pero el lector sabe que con esa llamada le comunican la muerte de su padre (Lane 1986: 152 y Martin Terry 1991: 78).

Por otra parte, Nabokov hace alusiones a algunas de sus obras. Así, en “Cloud, Castle, Lake” cita su novela *Invitation to a Beheading* y en “Trepid Smoke” cita *The Defence* de Sirin, su seudónimo de los años treinta. En el primer ejemplo el protagonista la cita sin decir que se trata de una novela. Al protagonista, Vasili Ivanovich, que es un exiliado ruso, le toca un viaje de placer. Sin embargo, el grupo con el que va no le deja disfrutar y le martiriza psíquica y físicamente:

You are taking a pleasure trip with us. Tomorrow, according to the appointed itinerary... we are all returning to Berlin. There can be no question of anyone—in this case you—refusing to continue this comunal journey...

‘I shall complain,’ wailed Vasili Ivanovich. Give me back my bag. I have the right to remain where I want. Oh, but this is nothing less than an invitation to a beheading’ — he told me he cried when they seized him by the arms... As soon as everyone had got into the car and the train had pulled off, they began to beat him—they beat him a long time, and with a good deal of inventiveness. (ND 96-97)

En este ejemplo el lector debe darse cuenta de que el autor tiene escrita una novela con ese título y relacionar ambas situaciones, ya que las circunstancias de la novela se reflejan en el relato. Vasili Ivanovich no se encuentra en una cárcel, pero su situación es tan indefensa como la de Cincinnatus en la novela.

En “Torpid Smoke” sí se cita la novela *The Defence* de Sirin como tal, ya que el protagonista del relato tiene este libro junto con otros en su biblioteca:

There were also some favourite books that at one time or another had done his heart good: Gumilyov’s collection of poems *Shatyor (Tent)*, Pasternak’s *Sestra moya Zhizn’ (Life, My Sister)*, Gazdanov’s *Vecheer u Kler (Evening at Claire’s)*, Radiguet’s *Le Bal du comte d’Orgel*, Sirin’s *Zashchita Luzhina (Luzhin’s Defense)*, Ilf and Petrov’s *Dvenadtsat’ Stul’ev (Twelve Chairs)*, Hoffmann, Hölderlin, Baratynski, and an old Russian guidebook. (RB 38)

Con estos ejemplos literarios, entre los que se encuentra la novela *The Defence* de Nabokov, el autor da una idea de cuáles eran los escritores más conocidos y leídos por la intelectualidad rusa en el exilio berlinés. En este caso ayuda a contextualizar la historia y caracterizar al protagonista, Grisha, como un intelectual.

De esta forma, Nabokov juega con su propias creaciones para que el lector atento se dé cuenta de por qué y cómo funcionan estas autoalusiones en los relatos, como hemos visto, y sea también consciente de los reflejos que el autor está creando de sus propias características personales en su obra y, en concreto, en sus narraciones breves<sup>11</sup>.

Nabokov construye una máscara de su persona<sup>12</sup> con sus propias características y, a veces, toma forma en algún personaje de sus relatos. Un ejemplo que destacan Nicol (1990: 182), Saputelli (1986: 238), Fowler (1974: 71) y Heldt Monter (1970: 129) como una figura de Nabokov es el personaje inglés que aparece en el relato “Spring in Fialta”. También Tolstaia y Meilakh (1995: 656), y Field (1967 a: 144) destacan las mismas características de Nabokov en el personaje del hombre del periódico ruso en “Recruiting”, a quien, además, denomina “my representative”. Se trata de un relato que trata el tema de la escritura literaria.

11. Nabokov no es el único autor que plantea este aspecto. Jorge Luis Borges también lo hace en su obra, destacando especialmente “Borges y yo”. Se trata de una breve narración donde Borges-persona plantea su relación con Borges-autor, en la que uno es reflejo del otro y se traslapan. Esto es así hasta el punto de que al final dice: “No sé cuál de los dos escribe esta página” (Borges 1992: 402). M Boyd (1983: 150) destaca sobre esta obra de Borges que las palabras que el yo ha permitido a Borges escribir no son poseídas por el yo que imagina o el Borges que escribe sino que pertenecen únicamente a la literatura, que no respeta a las personas.

12. Proffer (1979: 193) y Tammi (1985: 317) destacan que a Nabokov, como a Alfred Hitchcock, le gusta aparecer en ciertas ocasiones en su propia producción.

Tammi (1985: 314) ha denominado esta característica como “the device of baring the author’s metatext” y destaca que no pertenece al realismo “for it would instantly go against our accepted notion of reality to conceive a world inhabited by its own maker”. Nabokov utiliza mucho material autobiográfico en su ficción, desde aspectos físicos a culturales y profesionales. Sin embargo, no son hechos extratextuales y autónomos sino elementos que se activan al relacionarlos con los otros textos del autor. El uso de estas máscaras de la persona de Nabokov le permite ambientar sus historias, le proporciona material para sus relatos y crea juegos de alusiones a otras novelas y personajes propios que el lector debe descubrir. De esta forma, nos proporciona ese sello personal que Nabokov imprime a sus relatos. Nabokov modela un lector implícito que tiene que conocer ciertos aspectos del autor y de su obra, mostrarse activo en su lectura para descubrir esas autoalusiones en sus relatos, ser consciente de lo que se hace con ellas y ver cómo y para qué funcionan en el relato para comprenderlo totalmente.

Además, hay que tener en cuenta que en este juego de reflejos que Nabokov plantea en su obra breve se puede apreciar una graduación. Hay ejemplos en los que existen reflejos totales de Nabokov. Así sucede en sus memorias, como *Speak, Memory* o *Conclusive Evidence*, y en relatos que se desprenden de ellas, como “Mademoiselle O”, o se basan en ellas, como “Orache”. Por otro lado, hay reflejos más o menos parciales del autor, mostrando la vida de Nabokov desde un punto de vista irónico, como sucede en *Look at the Harlequins!*, mostrando figuras representativas de Nabokov, como en “Recruiting”, utilizando recuerdos del autor, como en “Sounds”, o jugando con el nombre del autor, como sucede en “Lance” o “Vasilij Shishkov”.

Finalmente, cabe señalar también que, aparte de estos reflejos de su persona que Nabokov crea y distribuye en su obra, el autor también proyecta otros a la opinión pública. Brian Boyd, en la segunda parte de la biografía de Nabokov, *Vladimir Nabokov. The American Years*, comenta lo siguiente:

But in the 1960s and 1970s, when he was simply “VN” to the literary world, he also chose to create in the Nabokov persona the image of someone immeasurably satisfied with himself and often immeasurably contemptuous of others. (Boyd 1993 b: 460)

El autor es consciente de la creación de esa máscara de Nabokov para la opinión pública, y así lo destaca su biógrafo. De la misma forma, es consciente de utilizar sus características biográficas en su obra para crear

reflejos de su persona. Nabokov ha ido construyendo una persona que se encuentra claramente en textos como *Speak, Memory*, donde refleja su propia vida, o en sus relatos “Mademoiselle O” y “First Love”, que están basados y forman parte de esta autobiografía. Sin embargo, crea también una imagen pública en obras como *Strong Opinions*, donde publica sus contundentes opiniones sobre arte, literatura, sus novelas, la película de Lolita, etc., en las entrevistas y críticas que le hicieron en vida y en sus cartas con Edmund Wilson y su hermana, donde aparecen algunas de sus opiniones sobre estos temas citados. Otro dato que contribuye a esta creación de esta persona pública de Nabokov tiene lugar al hacer coincidir su cumpleaños con el de Shakespeare, al trasladar el día de su cumpleaños del calendario Juliano al Gregoriano del mundo occidental, como explica en su autobiografía *Speak, Memory* (Nabokov 1969: 10). De nuevo, Nabokov vuelve a crear otro reflejo, esta vez con su proyección a la opinión pública.

La utilización de ecos, reflejos y máscaras del autor en su obra es una característica que Nabokov explota constantemente en su ficción tanto breve como novelística. Recordemos el anagrama de Nabokov como nombre del personaje Vivian Darkbloom de *Lolita*. Sin embargo, el autor dice no creer en la importancia y en la relación entre los datos biográficos y la obra de un autor y parodia este intento en *The Real Life of Sebastian Knight*, donde el protagonista no llega a cubrir toda la vida privada de Sebastian Knight, y en *Pale Fire*, donde Kinbote busca todos los aspectos privados de Shade en su poema. De todas formas, hemos estudiado diversos ejemplos donde hemos encontrado que en las narraciones breves aparecen narradores exiliados, pertenecientes a la intelectualidad rusa y con un bagaje cultural y lingüístico parecido al del autor. Se han destacado los aspectos favoritos del autor que también se reflejan en los relatos como la entomología o el ajedrez, y se han mostrado nombres relacionados con su familia y títulos de libros. Todos estos ecos del autor contextualizan y sirven de base para las historias de sus relatos. Además, crean un lector implícito que tiene que reconocer ese juego de reflejos de su persona en sus narraciones breves para poder entender la totalidad del relato.

### 3.1.2. LA MEMORIA Y LA IMAGINACIÓN EN LAS MEMORIAS DE NABOKOV

Casi todas las narraciones breves de Nabokov, aunque varían en forma y estilo, tienen en común un tema: la pérdida cultural y psicológica de su tierra

natal. Unas veces tiene forma laberíntica, como en “The Visit to the Museum”, y en otras toma forma en la pérdida de un amor, como sucede en “Spring in Fialta”, “A Matter of Chance” o “The Return of Chrob”.

En la obra literaria de Nabokov encontramos muchos ejemplos que muestran la importancia del pasado, la memoria y la imaginación. Puede haber influido también el intenso interés que la madre de Nabokov y su tío Ruka sentían por los temas del pasado y la memoria y que Stegner (1966: 8) asegura que heredó el autor. Muchos críticos, como Rowe (1971: 162), Quennel (1979: 48), Roth (1982: 50), Shloss (1982: 225) o Long (1984: 26), resaltan la importancia de la memoria y la imaginación en la obra de Nabokov. En concreto, Nicol y Barabtarlo (1993: XIV) afirman, retomando palabras del autor, que “in Nabokov’s world imagination is a form of memory”. Así sucede con relatos como “First Love”, “Mademoiselle O”, “The Admiralty Spire” o “A Spring In Fialta” y con su primera novela, *Mary*<sup>13</sup>. En estos ejemplos los narradores nos hablan de sus experiencias y amores anteriores. El primero está basado en un amor de niñez en la costa francesa, el segundo en su institutriz y los otros en Tamara, el primer amor juvenil de Nabokov en Rusia (Tolstaia y Meilakh 1995: 654). Son recuerdos, sucesos pasados que el autor transforma en obras de arte. Al hablar de la selección artística, el autor ya destaca la importancia del pasado en el arte, por lo que comenta:

The past is a constant accumulation of images, but our brain is not an ideal organ for constant retrospection and the best we can do is to pick out and try to retain those patches of rainbow light flitting through memory. The act of retention is the act of art, artistic selection, artistic blending, artistic re-combination of actual events... The good memorist, on the other hand, does his best to preserve the utmost truth of the detail. One of the ways he achieves his intent is to find the right spot on his canvas for placing the right patch of remembered color. (Nabokov 1990: 186)

13. En la entrevista que Alden Whitman le hizo a Nabokov en abril de 1971 el autor reconoce que el amor de Ganin, el protagonista de *Mary*, y el primer amor del autor en 1915 tienen muchos aspectos en común (Nabokov 1990: 179). Además, Nabokov utilizó cartas reales que se habían mandado Valentina Evgnievna, su amor en Rusia, y él en la novela (Boyd 1993 a: 146). Esta novela fue la primera en la que Nabokov exteriorizó ese amor ruso de juventud. Así, B. Boyd (1993 a: 245) comenta sobre *Mary* que era “the sheer relief for a young writer of ‘getting rid of oneself’”.

El pasado es un cúmulo de imágenes, su recuerdo es una creación artística y el que invoca ese pasado quiere mostrarlo fielmente. La idea que aparece en esta cita<sup>14</sup> también la vuelve a destacar Nabokov (1987: 357) al analizar *Du Côte de chez Swann* de Marcel Proust en su *Curso de literatura europea*.

La obra más importante de las que tienen que ver con el pasado del autor es *Speak, Memory*, en la que Nabokov relata sus propias memorias y de la que se desprenden dos de sus relatos: “First Love” y “Mademoiselle O”. Resulta especialmente interesante destacar “Mademoiselle O”<sup>15</sup>, ya que Burt Foster<sup>16</sup> (1993: 111) resalta el hecho de que en este relato exista una ambivalencia, el de poder ser considerado un obra autobiográfica o ficticia. Este relato fue reescrito varias veces<sup>17</sup> dependiendo del punto de vista que tenía Nabokov sobre el concepto de escribir y de ser artista de la memoria. A principios de enero de 1936 se planteó escribir un relato que tratara la figura de su institutriz francesa de la niñez (Boyd 1991b: 422) y surgió esta narración breve. En ella encontramos a un narrador que se muestra consciente de utilizar la forma autobiográfica para relatar sus memorias:

But of all the windows this is the pane through which in later years parched nostalgia longed to peer. (ND 151)  
I could see... celebrating now, in the city of memory, the essence of that spring day. (ND 154)

Como muestran estos ejemplos, el narrador, que es una voz directa del autor, ya que es un relato autobiográfico, habla de su memoria, de su institutriz, de la nostalgia que siente por ese pasado. Durante todo el relato

---

14. Aspecto que nos recuerda el cuadro de Lily Bricoe en *To the Light house* de Virginia Wolf.

15. Aunque existen estudios que resaltan el aspecto intertextual de este relato, como el de Rennert (1994), titulado “Literary Revenge: Nabokov’s “Mademoiselle O” and Kleist Die *Marquis von O*. *Journal of Germanic and Slavic Comparative Studies*, donde lo compara con una obra alemana, nos vamos a centrar más en el aspecto biográfico de la obra y el juego verdad-ficción que se plantea en el relato.

16. Es interesante el estudio de este autor, *Nabokov’s Art of Memory and European Modernism* de 1993, por el análisis intertextual que realiza de este relato de Nabokov, aludiendo a otros escritores de la literatura francesa, como Baudelaire o Proust.

17. Apareció primero en las obras autobiográficas; luego en *Conclusive Evidence* en 1951; después en una versión rusa de la misma obra titulada *Drugie Berega* en 1954; y más adelante en *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* en 1966. Sin embargo, también apareció publicada otra versión del relato en francés en *Mesures* en 1936, antes de la llegada del autor a Estados Unidos, y en inglés en 1943 en *The Atlantic Monthly*, así como en la colección *Nine Stories* en 1947 y, más tarde, en *Nabokov’s Dozen* en 1958.

el narrador recuerda su infancia, para lo que utiliza casi siempre el pasado o el presente histórico. En estos ejemplos se muestra al narrador que recuerda, que se siente nostálgico y que es consciente de recordar. Según Quennel (1979: 4), el lector puede percibir un cierto sentido de pérdida en toda su obra, pero Nabokov escapa de esa nostalgia del típico emigrante ruso al crear un nuevo mundo donde el pasado y el presente se reconcilian. Añadiríamos que otra forma que tiene para escapar de esa nostalgia es problematizando y defamiliarizando las convenciones literarias de las autobiografías para dejarlas expuestas claramente al lector.

Every now and then, she looks back to make sure that a second sleigh, bearing the trunk and hatbox, is following. . . Let me not leave out the moon —for surely there must be a moon. . . So there it comes., steering out of a flock of small dappled clouds, which it tinges with a vague iridescence; and as it sails higher, it gazes the runner tracks left on the road, where every sparkling lump of snow is emphasized by a swollen shadow. (*ND* 145)

But what am I doing there in stereoscopic dreamland? Somehow those two sleighs have slipped away; they have left my imaginary double behind on the blue-white road. (*ND* 145)

En estos casos, en concreto, el narrador está relatando de una forma convencional la llegada de la institutriz a su casa. A continuación, se le dirige al lector diciendo lo que tiene que aparecer: hace referencia a la luna, que se manifiesta de una forma teatral, resalta las nubes y crea sombras que destacan en la nieve. Por tanto, el narrador está relatando sus memorias, pero el tratamiento que le da es el de ficción. Asimismo, exagera ese tratamiento para que sea evidente para el lector. Tulving (1993: 67) afirma: “The act of remembering a personally experienced event, that is, consciously recollecting it, is characterized by a distinctive, unique awareness of reexperiencing here and now something that happened before, at another time and place”. En este ejemplo, el narrador se está mostrando consciente de su acto de rememoración y lo está enfatizando literalmente. Esto tiene que ver con las ideas expuestas por Pillemer (1998: 108), para quien las imágenes de la memoria pueden ser interpretadas conscientemente respecto a su relevancia en las situaciones presentes; se pueden recordar con un propósito o se pueden olvidar. Además, considera que “the form of the narrative renditions of events can be manipulated in order to sharpen communicative intent”. Esto hace

Nabokov, ya que es consciente de que habrá un lector de esta descripción y explicita sus mecanismos conscientemente.

Además, en el segundo ejemplo deja claro que aparecen dos niveles temporales: el de la historia, que se recuerda, y el de la narración del narrador, que es consciente de recordar. El paso de un nivel a otro se puede apreciar principalmente por cambios de persona y tiempos verbales. Cuando recuerda, el narrador utiliza el pasado, mientras que el presente lo usa para comentar esos episodios pasados. Son momentos en los que aparece una cierta oposición entre un mundo distanciado temporalmente y un momento particular, en el que un aspecto del pasado se evoca por el narrador.

Hay otros ejemplos en los que se podría deducir que el autor está recordando, debido a los cambios de lugares y momentos, como sucede en el siguiente caso:

Meanwhile the setting has changed. Hoar-frost and snow have been removed. (*ND* 149)

Otras veces, vuelve a aparecer ese doble fantasmagórico del narrador, antes citado, que no se trata del niño ruso sino del novelista americano que escribe sus memorias, como sucede también en los ejemplos siguientes:

I can visualize her, by proxy, as she stands in the middle of the station platform, where she has just alighted, and vainly my goshtly envoy offers her an arm that she cannot see. (*ND* 144)

that great heavenly O shining above the Russian wilderness of my past. The snow is real, though, and as I bend to it and scoop up a handful, forty-five years crumble to glittering frost-dust between my fingers. (*ND* 145)

En el primer ejemplo vemos al escritor ofreciéndole el brazo, que lógicamente no puede ver, a la institutriz. Así se mezclan dos tiempos distintos, el presente del novelista que le ofrece el brazo y el pasado de la institutriz que acaba de llegar. De acuerdo con Rowe (1976 a: 65), esta técnica de mezclar la memoria pasada y la presente sobre lo recordado hace que la realidad recordada gane más substancia y vivacidad. De esta forma, el autor trasciende las limitaciones del tiempo y el espacio y hace que el lector se pregunte quién está escribiendo su propia historia.

En el segundo ejemplo vemos cómo el recuerdo de la nieve a la llegada de la institutriz acaba en la nieve real del escritor americano, al cabo de

cuarenta y cinco años, pues es la que realmente le ha traído el recuerdo de la institutriz<sup>18</sup>.

En “First Love”, por ejemplo, el autor nos cuenta la historia de su primer amor en la costa francesa. Durante esta historia el narrador se muestra incapaz de recordar el nombre del perro de Colette. Sin embargo, él mismo comenta que la rememorización de esas playas remotas de la arena del pasado que ha dibujado en el relato “First Love” le ha llevado a recordar en el penúltimo párrafo su nombre.

And now a delightful thing happens. The process of recreating that penholder and the microcosm in its eyelet stimulates my memory to a last effort. I try again to recall the name of Colette’s dog —and, triumphantly, along those remote beaches, over the glossy evening sands of the past, where each footprint slowly fills up with sunset water, here it comes, echoing and vibrating: Floss, Floss, Floss! (ND 50-51)

Alter (1991: 620) destaca que, con este relato, Nabokov está rindiendo homenaje a Proust, ya que en la última visión de Colette se dice:

She carried a hoop and a short stick to drive it with... and instantly she was off... around and around a fountain choked with dead leaves near where I stood. The leaves mingle in my memory with the leather of her shoes and gloves, and there was, I remember... (ND 51)

El autor evoca la escena del final de *Du Côte de chez Swann* de Marcel Proust, en la que el joven Marcel contempla la figura dorada de Gilberte Swann jugando con las hojas de los Campos Elíseos. Tanto Proust como Nabokov muestran como uno de los objetivos de su obra la recuperación de la experiencia pasada. No obstante, Alter (1991) considera que ambos escritores siguen procedimientos distintos. Proust piensa que el retorno del pasado está asociado con una memoria involuntaria que actúa en un momento epifánico. Sin embargo, para Nabokov, esta vuelta del pasado tiene un aspecto más volitivo, ya que es una consecuencia de la concentración imaginativa que tiene el propósito artístico. Sin embargo, como destaca esta misma crítica, aparecen ejemplos en los relatos de Nabokov donde se puede argumentar que, como Proust, considera que el pasado está asociado con la memoria involuntaria, a pesar de que el propósito del autor sea artístico.

18. Este ejemplo es similar a una escena de *A la recherche du temps perdu*, donde al comer una magdalena el personaje recuerda su niñez.

Por ejemplo, en “The Return of Chorb”, al llegar Chorb a la entrada de la casa de la niñez de su esposa, ésta le hace recordar:

Beyond the gate, and beyond adim gravel walk, loomed the front of the familiar house... with one hand he still gripped the wicket and the dewy touch of iron against his palm was the kneenest of all memories. (DS 65)

En “Christmas”, cuando el padre está viendo un paisaje cubierto de nieve, es capaz de recordar ese mismo paisaje el verano anterior, en el que su hijo iba a cazar mariposas.

A little further, the supports of a foot bridge stuck out of the snow, and there Steptsov stopped. Bitterly, angrily... He vividly recalled how this bridge looked in summer. There was his son walking... with his net a butterfly that had settled on the railing. (DS 155).

Lo mismo sucede en “The Doorbell” cuando el hijo, incapaz de recordar la cara de su madre, al oír su voz en el apartamento donde ahora vive, de repente, recuerda su cara, después de haberse separado siete años antes:

Now he tried to picture her face, but his thoughts obstinately refused to take on color (DS 106)... and Nikolay recognized at once that long emphatic “OO” and on its basis instantly reconstructed down to the most minute feature the person who now stood, still concealed by darkness, in the doorway (DS 107).

Otro ejemplo aparece en “The Reunion”, donde dos hermanos se juntan al cabo de diez años y quieren recordar el nombre de un perro con el que estuvieron un verano en su niñez:

“There was a ‘k’ in it”, replied Lev... It was something like Turk... Trick... No it won’t come... The word was still invisible, but its shadow had already crept out... his brain ceased straining, the thing stirred again... “Give me your paw, Joker”. Joker! How simple it was, Joker... (DS 137-138)

Foster (1993: 84) destaca que este ejemplo sigue las ideas de Bergson sobre cómo recordamos los nombres: primero recordamos letras del alfabeto, luego hacemos intentos por pronunciarlo y al final lo decimos.

En general podemos decir que Nabokov pone en práctica en su ficción una característica que reconoce en el trabajo de Proust en su *Curso de literatura europea*:

En resumen, para recrear el pasado debe tener lugar algo distinto de la operación de la memoria: debe darse la combinación de una sensación actual (especialmente de sabor, olor, tacto o sonido) y un recuerdo, una evocación del pasado actual. (Nabokov 1987: 358)

En consecuencia, los recuerdos se vuelven a evocar con un hecho actual relacionado con los sentidos, y la presentación del tiempo pasa a ser una mezcla subjetiva de pasados y presentes. Cabe destacar que este aspecto tiene que ver con las ideas expuestas por Brow y Kulik (en Pillemer 1998: 35), quienes dicen que “any event that is shocking and is judged to be highly important or consequential will be recorded initially in sensory rather than narrative form”. En los ejemplos mencionados vemos en la primera cita el choque emocional que sufre Chrob con la muerte de su esposa. En la segunda, somos testigos del de Sleptsov con la muerte de su hijo. Y en la tercera, vemos el choque emocional que supone la unión después de una larga separación de un hijo y su madre, habiendo habido una revolución en medio. Así, vemos que la primera fase de los recuerdos está relacionada con los sentidos, como son el tacto o la visión.

La utilización de un narrador que recuerda es una característica que Nabokov ha trabajado en otras obras ficcionales como *Mary*. Burt Foster (1993: 115) destaca en el autor: “Imagination... has outdone memory in recovering the literal truth”. De esta forma, el autor utiliza la imaginación para recuperar sus recuerdos y, al aparecer mezclados con su imaginación, muestra aspectos de su vida que no ve relacionados con él mismo:

Houses have crumbled in my memory as soundlessly as they did in the mute films of yore; and the portrait of my old French governess... is fading fast, now that it is engulfed in the description of a childhood entirely unrelated to my own. (ND 143)

Hay momentos en los que Nabokov reconoce que sus recuerdos han sido materia prima para sus obras literarias. Por esta razón, el novelista dice que ha otorgado algo de su pasado a los personajes de sus novelas.

I have often noticed that after I had bestowed on the characters of my novels some treasured item of my past, it would pine away in the artificial world where I had so abruptly placed it. (ND 143)  
Alas these pencils, too, have been distributed among the characters in my books to keep fictitious children busy; they are not quite my own now. Somewhere, in the apartment house of a chapter, in the hired room of a paragraph. (ND 147)

En el segundo ejemplo, como vemos, utiliza la metáfora de los lapiceros de colores que ha distribuido entre los personajes de sus novelas, como si esos lapiceros fueran sus recuerdos. Además, añade que, al prestárselos a sus personajes, dejan de ser suyos, precisamente por recuperarlos utilizando su imaginación. También es interesante destacar del segundo ejemplo la unión de la escritura al exilio, puesto que habla del apartamento de un capítulo y la habitación alquilada de un párrafo. Vamos a ver un texto escrito por el joven Sirin de Berlín donde se refiere a la experiencia de la emigración. También se puede apreciar cómo se siente sobre esa vieja Rusia reconstruida fuera de la tierra natal:

We are the wave of Russia which has left her shores —we are spread over the entire world, but our wanderings are not always in depression, and our courageous longing for our fatherland does not always prevent us from enjoying a strange country... In that particular Russia which visibly surrounds, quickens, supports us, nourishes our souls, adorns our dreams, there is not a single law except the law of love for her, and there is no power except that of our own conscience. (en Field 1967 a: 183)

Muchas de las obras tempranas de Nabokov tratan de temas rusos, como el sentimiento de nostalgia, la vida en el exilio, la ironía sobre la situación, la pérdida del sentido del tiempo. De hecho, muchos de los personajes de Nabokov se encuentran perdidos entre las sombras de su pasado y no saben si sus memorias son realidad o ficción. La memoria se mezcla con la fantasía en el intento de llegar a la realidad de la vieja Rusia, pero se encuentra perdida para siempre. Nabokov utiliza esas memorias en su obra y se muestra consciente de ello. Esto es así no solamente en su autobiografía y en los relatos que se desprenden de ella, sino también en las entrevistas que le realizaron y que se encuentran editadas en *Strong Opinions*.

Stegner (1966: 50), Sicker (1987 a) y Metterson (1993: 101) consideran que para Nabokov la memoria es uno más de los instrumentos del artista y que, en “Mademoiselle O”, el narrador ha podido superar ese tiempo pasado estimulando su memoria al escribir y recordar. En este sentido, el uso de la memoria de Nabokov podría ser comparable al de Wordsworth, para quien la composición de una poesía suponía una “emotion recollected in tranquillity” (Abrams 1987: 1299).

Como ya se ha comentado previamente, el narrador de “Mademoiselle O” sabe que su memoria también reconstruye junto con la imaginación ese

pasado. Alter (1991: 627) afirma que “he has recovered or somehow reconstituted the past in his prose, and that he has rather reinvented a past forever lost in the vanishing perspective of time”; podemos encontrar ejemplos en el relato que muestran esta idea:

A kerosene lamp is steered into the gloaming. Gently it floats and comes down; the hand of memory... places it in the centre of a round table. (ND 146)

As I reconstruct it now, my mother had probably gone for a few hours to St Petersburg. (ND 147)

En estos ejemplos vemos que es la imaginación la que trabaja la memoria personal y la que hace que, por ejemplo, Clancy (1984: 6) considere a Nabokov el último gran escritor romántico, lo que argumenta diciendo: “He shares their belief in the primacy and universality of personal experience which, in turn, involves a concomitant belief in the individual imagination as a primal source of truth”. Sin embargo, creemos que el uso que hace Nabokov de la imaginación y de la memoria en su obra no tiene ningún sentido romántico, ya que, como vemos en estos ejemplos, es la imaginación la que substituye a la memoria, mostrándose al narrador consciente de ello. Esto hace que Nabokov no permita que el lector se identifique con los protagonistas, como podría ocurrir en *Wuthering Heights*, sino que sea consciente del narrador como relator y del proceso de su narración, lo cual es una característica de la literatura posmodernista.

Nabokov utiliza sus memorias de una forma auto-consciente y las mezcla con la imaginación para conseguir superar el desgaste temporal de un recuerdo, ya que, como declaró Nabokov (1990: 78), “both memory and imagination are a negation of time”. Sobre la importancia de la memoria y la imaginación en Nabokov, Burt Foster (1993: 112) comenta: “Memory at one extreme may seem a mere springboard for the supreme freedom of art, but Nabokov can also prefer the exactness of remembered experience to the vague gropings of imagination, while on the same middle ground he realizes that only authorial invention can restore the erasures of time”. El relato de “Mademoiselle O” parece estar en medio de este dilema por incluirse en la autobiografía del autor y por formar parte de colecciones de relatos ficcionales de éste. De hecho, parece que chocan los intereses de la persona que recuerda y de aquella que narra y recrea esas memorias:

The man in me revolts against the fictionist and here is my desperate attempt to save what is left of poor Mademoiselle. (ND 143)

Al recordar, se mezclan esas memorias con la imaginación y parece que es esta última la que las guía y las recrea. De hecho, con este ejemplo vemos cómo comienza el relato reconociendo que ha utilizado sus recuerdos en su obra, pero que, al recrear sus memorias, han perdido autenticidad (Rowe 1976 a: 61). Por esta razón, el hombre que recuerda se rebela contra el que cuenta ficciones para salvar lo que queda de real en la pobre Mademoiselle, puesto que, como dice Sicker (1987 a: 265), “creative recollection... involves the evocation of a past atmosphere and the distillation of its sensory and emotional impact... his discovery... generates another kind of truth”<sup>19</sup>. El narrador habla de salvar lo que queda de verdad de Mademoiselle, puesto que desde el punto de vista de Nabokov la imaginación, que es la que recrea los recuerdos, es una forma de memoria. Sin embargo, también añade algo distinto del original:

I would say that imagination is a form of memory. Down, Plato, down, good dog. An image depends on the power of association, and association is supplied and prompted by memory. 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 or that element which creative imagination may want to use when combining it with later recollections and inventions. In this sense, both memory and imagination are a negation of time. (Nabokov 1990: 78)

La imagen de Mademoiselle O se salva del olvido al recrear ese pasado con la imaginación, por lo que la memoria y la imaginación son una negación del tiempo. No permiten que, en este caso, corroan la imagen de Mademoiselle O.

Nabokov muestra su pasado y utiliza los convencionalismos de la autobiografía. Sin embargo, no se muestra nostálgico, ya que destaca a la vez aspectos ficticios que su imaginación crea y aspectos convencionales que posee la manera autobiográfica clásica de escribir. De esta forma, en este relato opone verdad y ficción para recrear los procesos que sigue la memoria, al recobrar un recuerdo cuando lo mezcla con la imaginación. Así, hace

---

19. En este sentido, se puede destacar a Pillemer (1998: 55), quien comenta que la memoria es un proceso activo: “memory descriptions usually are consistent with the general form and content of past experiences, even if particular details are lost, added or distorted in the act of remembering”. Sin embargo, este crítico, al contrario de Nabokov, que habla de la imaginación, no explica cómo sucede.

consciente al lector de que detrás de esta narración breve hay un narrador consciente de serlo y consigue que el lector se identifique con la narración y sus procesos narrativos.

### 3.1.3. LOS NARRADORES DE NABOKOV

En sus clases de literatura en Cornell (1941-1948) Nabokov afirmó sobre el arte: “Art is useful only when it is futile,” he would read . . . The artist is a sublime liar. . . Art is not about something but it is the thing itself. . . Life is the least realistic of fictions” (en Levy 1971: 60). La obra artística de Nabokov se centra en su propia literatura y considera que sus textos literarios reflejan el artificio y el engaño existentes en la naturaleza. Así, en muchos relatos de Nabokov aparecen narradores que se saben creadores de esa narración y demuestran que lo que están relatando es una ficción. Hyde (1977: 163) destaca el hecho de que Nabokov no sólo muestra los mecanismos de su ficción, sino que, además, disuelve la frontera entre ficción y realidad, de tal forma que sugiere, no tanto que la ficción sea leída como real, sino que la realidad puede ser solamente ficción. Grabes (1977: 27) comenta que la presencia de un personaje que ha escrito o al que le gustaría escribir la misma novela en la que aparece es un elemento muy recurrente en Nabokov, con ejemplos como *The Real Life of Sebastian Knight*, *Lolita*, *Pale Fire* o *Ada*. Este crítico piensa que así se culmina el círculo que supone una obra de arte, ya que existe a la vez a través de ella y fuera de ella, como el más puro producto de la imaginación. En épocas anteriores la narración representaba la realidad por una serie de convenciones culturales que siempre habían definido tanto la realidad como la ficción. Sin embargo, algunos de los narradores nabokovianos se declaran al lector como narradores que inventan esa ficción y se le dirigen como narradores de ella.

Como veremos, los narradores nabokovianos, en algunas ocasiones, hablan con los personajes de la historia o están relacionados con ellos de alguna forma, como el narrador de “Lance”, quien comenta sobre uno de los personajes: “Emery L. Boke, that more or less remote descendant of mine” (ND 163). Otras veces, cuentan su historia, pero también se dirigen al lector como narradores del relato. Así, encontramos digresiones en las que queda claro que el narrador es consciente de que lo que está relatando es una ficción. Éstas son formas distintas que tiene el narrador de llamar la atención sobre sí mismo. Bader (1972: 9) y Maddox (1983: 50) coinciden al señalar que las constantes interrupciones de Nabokov con comentarios o alusiones

suponen una forma lúdica de romper las expectativas que el lector tiene sobre que el arte sea un espejo de la realidad. Nos hallamos de nuevo ante reflejos del propio acto de escribir una ficción que nos recuerdan la artificiosidad del texto con el que estamos tratando. Encontramos muchos ejemplos en sus narraciones breves. Veamos algunos de los más representativos.

En “La Veneziana” encontramos un ejemplo en el que el narrador reconoce que se trata de una narración salida del capricho de una pluma:

Thus the pleasant, innocuous old fellow, like some guardian angel, momentarily traverses this narrative and rapidly vanishes into the misty domains whence he was evoked by a whim of the pen. (CS 109)

En “The Fight” vemos cómo el narrador admite que el hecho que está contando es una historia que podía haber acabado de distinta forma de la que acaba:

The story could have been given a different twist, and made to depict compassionately how a girl’s happiness had been mortified for the sake of a copper coin. (CS 146)

Field (1967 a: 142) y Connolly (1993: 27), refiriéndose a este mismo ejemplo del relato, comentan que el narrador sugiere que tiene el poder de alterar la ficción o, al menos, de modificarla en parte. No obstante, también podría interpretarse como una forma de indicar al lector cómo leerlo.

En “That in Aleppo Once” el narrador es consciente de tener una historia que contar, como se aprecia en el primer ejemplo, y sugiere el título del relato, como vemos en el segundo:

I have a story for you. (ND 113)  
it may all end in Aleppo if I am not careful. Spare me, V: you would load your dice with an unbearable implication if you took that for a title. (ND 123)

En este segundo ejemplo no solamente apreciamos cómo el narrador le sugiere a su narratario, V, un título para la historia que le ha contado, sino que también somos conscientes del guiño que le hace al lector. El relato muestra a un narrador que cuenta la supuesta traición de su esposa. Sin embargo, se trata de una mujer enferma más que infiel. Al final de la historia, con la alusión “it may all end in Aleppo”, el narrador se refiere a la obra *Othello* de Shakespeare. Sobre esta alusión, Lee (1965: 309) comenta: “the husband is another Othello... Instead of being betrayed, he has been

blind, and so, has betrayed”. Por tanto, al final el propio narrador da a entender lo contrario de lo que dice en el relato sobre su mujer. Sin embargo, esta alusión solamente la entenderá aquel lector que sea consciente de ella y la comprenda. Además, resulta ser tan importante y básica para la historia como para darle título al relato.

En “The Leonardo” también hay un narrador consciente de estar relatando, con ejemplos como el siguiente:

All this is only sketched and much has to be added and finished (RB 21)

Encontramos que el narrador añadirá más información en una versión definitiva. En los siguientes ejemplos, el narrador indica de qué personaje se trata de una forma diferente de la usual:

We hear Anton’s voice (RB 23)

‘Hold your tongue, old bitch, don’t teach him what must be done’  
(That’s Anton voice) (RB 30).

Petty (1979: 502) comenta sobre estos dos últimos ejemplos que el narrador presenta el diálogo como si, tanto el narrador como el lector, fueran miembros de un público que está viendo una obra de teatro. Sin embargo, pensamos que habría que matizar esta apreciación y decir que, más que tratarse de una obra de teatro, se trataría de un guión de teatro, donde las indicaciones de lo que los personajes hacen y dicen y de cuándo aparecen se registran de esa forma. Además, hay que tener en cuenta que Nabokov conocía bien este género, ya que unos años antes, en 1927, escribió *The Man from the URSS*, y su experiencia teatral le hizo escribir las obras de teatro *The Event* y *The Waltz Invention* en 1938.

En todos estos ejemplos anteriores se percibe a un narrador consciente de estar relatando una ficción que muestra una *reflexive attitude*, como la denominó Albert Cook (1960), puesto que se le ve en el proceso de relatar esa ficción. M. Boyd (1983: 23) comenta sobre esta característica: “Instead of presenting a fictional situation requiring of the reader a “willing suspension of disbelief”, the reflexive novel focuses on the fiction-making process itself: it openly examines the conventions of the realistic novel and asks the reader to do likewise”. Al destacar la figura del narrador como el relator de esa ficción, el lector se hace consciente de esa figura y de su función, que, después del realismo, había pasado a ser tan familiar que el típico lector apenas se daba cuenta de su existencia, de manera que tan sólo se limitaba a creer todo lo que el narrador le contaba. Es una técnica de

defamiliarización en la que “the old and habitual must be spoken of as if it were new and unusual” (Tomashevsky 1965: 85). El lector encuentra al narrador en el propio proceso de la creación de su narración, ya que siempre aparece ocupado contando su relato. Esta característica de mostrar a un narrador “visibly engaged in the invention of his narrative” (Stonehill 1988: 19) es una técnica metaficcional utilizada para destrozarse la ilusión realista de la ficción. En los relatos de Nabokov esta característica del narrador aparece como tema de la propia narración, como vemos en estos ejemplos:

En “Recruiting” el lector descubre que uno de los personajes es el propio narrador, quien, además, habla de las elecciones que ha hecho durante el proceso del relato de la historia que cuenta, por lo que se trata de un narrador autoconsciente. Esta idea la comparte Toker, (1986: 459) para quien, junto con *Pnin*, esta narración breve es una obra literaria donde el narrador comienza mostrándose omnisciente y acaba manifestándose como un habitante más de ese mundo ficcional perteneciente al nivel intradiegetico del texto.

A man with the local Russian newspaper sat down on the same dark blue, sun-warmed, hospitable, indifferent bench. It is difficult for me to describe this man; then again, it would be useless, since a self-portrait is seldom succesful, because of a certain tension that always remains in the expression of the eyes... Why did I decide that the man next to whom I had sat down was named Vasiliy Ivanovich?... I happened to arrange for him that trip to the funeral... but I repeat, I was in a hurry. (TD 105)

I made her his sister... because at all costs I had to have somebody like him for an episode in a novel with which I have been struggling for more that two years. (TD 106)

He was sacramentally bound to me, being doomed to appear for a moment in the far end of a certain chapter, at the turning of a certain sentence. (TD 107)

El narrador nos habla de un hombre con un periódico ruso que está sentado en el mismo banco en el que se encuentra un personaje y nos dice que le es difícil describirlo, puesto que es un autorretrato, con lo que descubrimos que el narrador se encuentra en el mismo nivel ficticio que el de los personajes. Además, nos dice que ha decidido sentar a ese hombre al lado de Vasiliy Ivanovich, prepararle ese viaje y hacer que tenga prisa y que otro personaje sea su hermana, es decir, el narrador nos está descubriendo que él

decide lo que pasa en la historia porque la está creando. De hecho, nos cuenta que necesitaba alguien como él para un episodio de una novela y que puede aparecer al final de un capítulo o en cualquier frase. Comenta que está escribiendo una ficción al decidir todo lo que ocurre en la historia y al afirmar que puede aparecer en cualquier lugar.

Son ideas ya destacadas por Connolly (1993: 28), quien, al citar este mismo ejemplo, remarca que el lector se encuentra con una historia que el narrador revela como ficcional y con que, incluso, el hombre del periódico ruso es un autorretrato suyo incluido en la ficción. De hecho, cabe señalar que en un momento del relato el narrador lo denomina “my represantive”. De esta forma, con esta mezcla de niveles ficticios y decisiones sobre lo que ocurre en la historia el narrador descubre la ficcionalidad del relato, ya que demuestra que es su creación.

También hay otros muchos ejemplos en sus narraciones breves donde se puede apreciar esa actitud reflexiva en el narrador, al ser consciente de estar creando ficciones, como vemos en los siguientes ejemplos:

En “Terror” encontramos un caso en el que el narrador reconoce que ha encontrado las palabras exactas para escribir su ficción.

—Yes, now I think I have found the right words. I hasten to write them down before they fade. (TD115)

En “The Leonardo” el narrador da la posibilidad de añadir y finalizar la historia.

All this is only sketched and much has to be added and finished. (RB 21)

En “The Circle” el narrador muestra sus dudas sobre cómo seguir la historia:

After that there followed several other chance encounters and finally  
—all right, here we go. Ready? On a hot day in mid June—  
On a hot day in mid June the mowers... (RB 233)

En “Lance” el narrador toma decisiones sobre la historia a medida que narra su relato y explica el porqué de algunos de ellos, como aparece en los siguientes ejemplos:

Let it be AD 2145 or AA 2000, it does not matter... I have no desire to barge into vested interests of any kind. This is strictly an amateur performance. (ND 163)

As a rule, he does not smile often, and besides ‘smile’ is too smooth a word for the abrupt, bright contortion that now suddenly illuminates his mouth and eyes. (ND 164)

I find myself operating with the features of an old professor of history. (ND 165)

En “Solus Rex” el narrador se dirige al lector para decirle cómo va a llamar a un personaje:

The present king (pre-accessionally, let us designate him as K in chess notation). (RB 176)

Amis (1979: 87) destaca: “Writing about writing is a feature of the twentieth century literature”. Además, estas autorreferencias textuales permiten al lector ser consciente de que está leyendo una ficción. Éste se hace consciente de que la narración siempre ha sido representada por convenciones culturales. De esta manera, se revela la falacia del realismo, como tal, de la época anterior. En estos párrafos el autor defamiliariza al lector de los mecanismos tradicionales de los que ha hecho uso la novela realista.

Otro aspecto que hay que destacar es que en todos los relatos de Nabokov aparecen comentarios de los narradores entre guiones y entre paréntesis que están en un nivel narrativo extradiegético y distinto del nivel diegético al que pertenece el argumento. Se pueden poner algunos ejemplos de relatos, como “A Russian Beauty” y “The Assistant Producer”:

Forstmann, wearing a dark blue bathrobe, sat next to her and, clearing his throat, asked if she would consent to become his spouse —that was the very word he used ‘spouse’. (RB 17)

You will see her next (if the censor does not find what follows offensive to piety) kneeling in the honey-coloured haze of a crowded church. (ND 67)

Suelen ser digresiones e interrupciones introducidas con guiones o paréntesis para enfatizar algún aspecto y comentar o explicar la historia. Dittmar (1983: 196) afirma sobre estos comentarios: “they unfold coded materials, except that their bracketing role is, itself, a formative not auxiliary aspect of the text... it is ultimately the peculiarities of disjunction, however subtle, that haunt the audience”. Son comentarios importantes para la comprensión del relato y llaman la atención por su presentación. En el caso

de los relatos de Nabokov, estos comentarios dan la oportunidad al narrador de distanciarse de lo que está diciendo y no siguen las directrices de la típica narración convencional, donde no abundan estos paréntesis y guiones. En estos casos se mezclan dos niveles diferentes, el de la historia y el de la narración, que producen un efecto de frescura en el lector, de manera que parece que el narrador no hubiera comprobado sus notas antes de darlas a publicar. Además, como destacan Grabes (1977: 47) y Tammi (1985: 45), cualquier corte en el desarrollo del discurso, como sucede en estos casos con los guiones y los paréntesis, cambiará el énfasis puesto en los hechos narrados a las operaciones llevadas a cabo por la consciencia narrativa que está detrás. Se trata de otra estrategia del narrador para demostrar que es consciente de su labor de narrador y mostrar su mecanismo de narración. Esta característica está relacionada con la teoría del *skaz* o imitación de la narración oral de los formalistas rusos, como destaca Nivat (1995 b: 675).

De una forma parecida se puede hablar del uso que Nabokov hace de la cursiva. La cursiva aparece para mencionar los títulos de libros en algunos relatos<sup>20</sup>. Lo mismo sucede cuando aparecen citas de otros textos o palabras y frases escritas en otro idioma distinto del inglés –normalmente el francés, el alemán y el ruso– en sus narraciones breves<sup>21</sup>. Puesto que se trata de otra lengua diferente al inglés, debe ir escrita en itálica. Kiely (1993: 126), refiriéndose específicamente al hecho de que Nabokov utiliza palabras procedentes de otros idiomas en su obra, comenta: “The use of foreign words and phrases and the frequent juxtapositions of colloquial with unidiomatic English serve as reminders that there is another language (perhaps more than one) hovering over or languishing beyond the text. These narratives signal their own intermediary position within a complex system of translatability and draw the reader into a kind of linguistic exile, or what Michael Seidel calls ‘exilic space’. Knowledge of Russian and French helps clarify much in

20. Así ocurre, en concreto, en las narraciones breves “Mademoiselle O”, “Orache”, “Torpid Smoke”, “Cloud, Castle, Lake”, “The Admiralty Spire”, “Lips to Lips”, “The Vane Sisters”, “Russian Spoken Here” y “The Christmas Story”.

21. Nabokov sigue la herencia de la literatura rusa, cuyos autores también utilizaban palabras o frases en otro idioma, sobre todo el francés, y las escribían en itálica (Nabokov 1984: 276). Entre los relatos de Nabokov encontramos diversos ejemplos, como los de “The Aurelian”, “Mademoiselle O”, “A Busy Man”, “A Guide to Berlin”, “A Bad Day”, “Orache”, “The Return of Chorb”, “Lips to Lips”, “Torpid Smoke”, “Breaking the News”, “An Affair of Honor”, “Terra Incognita”, “A Dashing Fellow”, “Ultima Thule”, “Solus Rex”, “The Potato Elf”, “The Circle”, “Nursery Tale”, “The Admiralty Spire”, “A Matter of Chance”, “Bachman”, “Perfection”, “Vasilij Shiskov”, “The Vane Sisters”, “Russian Spoken Here”, “Gods”, “The Sea Port”, “The Christmas Story”, “Details of a Sunset” y “A Slice of Life”.

Nabokov's English writings, but it does not eliminate or alleviate the burden of alienation". Hay que recordar que Nabokov empezó escribiendo sus relatos en su situación de exiliado ruso en un Berlín que no formaba parte de su legado cultural ruso. Además, a medida que avanzaban los años, estos exiliados se concienciaron de que jamás podrían volver a su Rusia natal, ya que la URSS la había hecho desaparecer. Esta sensación de pérdida y de exilio en una cultura occidental que no era la suya parece llevar a Nabokov a introducir frases y palabras en otros idiomas distintos del inglés en sus relatos. De esta forma, el lector sentirá esa pérdida y exilio en la comprensión del texto, ya que se ve obligado a traducir esas palabras de un idioma que no es el suyo.

También aparece escrita en cursiva una carta que un personaje le dirige a otro<sup>22</sup> o las citas de textos literarios dentro del propio relato, como sucede en "Lips to Lips", donde aparece el texto de una novela. Sin embargo, hay ocasiones en las que aparece la cursiva sin un motivo especial, excepto por el hecho de enfatizar razones subjetivas, lo cual es inusual<sup>23</sup>. Aquí hay algunos ejemplos de "Terra Incognita", "Tyrants Destroyed" y "The Return of the Chorb":

*I must not, I said to myself, I must not...* (RB 118)

—lost all sociological meaning, for *he* is the majority. (RB 18)

Chestnut trees now were in flower. *Then*, it had been autumn. (DS 64)

Estos ejemplos tienen lugar cuando el narrador quiere enfatizar algún aspecto. Cambia la forma de las letras para que el lector sea consciente de ello.

Además de la autoconsciencia como creador de ficción y el uso de los paréntesis, guiones y tipos de letra, se pueden apreciar otros aspectos en los típicos narradores nabokovianos. Tammi (1985: 38), en su análisis narratológico de la obra de Nabokov, sistematiza las categorías más importantes de la voz narrativa en su obra. Entre otras, destaca las categorías de narrador intrínseco y extrínseco. Los narradores intrínsecos son los que tienen que ver con los hechos que se relatan en la historia, y suelen recordar

22. Como sucede en "Breaking the News", "The Potato Elf", "Lips to Lips", "Wingstroke" y "Revenge".

23. Así ocurre en relatos como los siguientes: "The Return of Chorb", "Terra Incognita", "Ultima Thule", "Solus Rex", "Tyrants Destroyed", "Nursery Tale", "Music", "Terror", "Bachman", "Perfection", "Vasilij Shiskov" y "The Sea Port".

directamente su propio pasado. En cambio, los narradores extrínsecos son los que no tienen que ver con los sucesos que se relatan, y existen en el nivel en el que la historia se cuenta. Estas categorías son paralelas a las que marca Genette en *Figuras III*, donde habla de narradores homodiegéticos y heterodiegéticos, dependiendo de su relación con la historia. Respecto a las narraciones breves de Nabokov, cabe decir que, aunque tiene relatos donde aparecen narradores heterodiegéticos, suele utilizar los homodiegéticos. Sin embargo, hay veces en las que Nabokov juega con estas categorías. Este último aspecto lo trabaja en la novela corta *The Eye*, donde el narrador engaña en un principio al lector, al aparecer diversos puntos de vista en tercera y primera persona. El narrador se manifiesta al lector como heterodiegético. Sin embargo, al final el lector descubre que el personaje de quien el narrador está hablando es él mismo, con lo que pasa a ser homodiegético. Un ejemplo parecido a este ocurre en *Pnin*, donde el narrador pasa a ser homodiegético aunque no es el protagonista. Otro caso interesante tiene lugar cuando el narrador reconstruye la historia teniendo en cuenta los datos recogidos. Es un esquema típico de las novelas detectivescas que Nabokov parodia con *The Real Life of Sebastian Knight*, donde se demuestra que nunca se puede conseguir la realidad como tal, puesto que siempre hay visiones subjetivas que la sesgan. Así, Nabokov comenta sobre la realidad: “You can get nearer and nearer, so to speak, to reality; but you never get near enough because reality is an infinite succession of steps, levels of perception, false bottoms, and hence unquenchable, unattainable (Nabokov 1990: 11). En general, muchos de los narradores nabokovianos suelen captar solamente parte de la realidad; no son omniscientes y se confunden. Así, en *Despair*, por ejemplo, hay un contraste entre lo que dice el narrador homodiegético y otros personajes. Hermann Hermann pretende llevar a cabo el crimen perfecto, pero, como es incapaz de ver toda la realidad, deja pistas, por lo que le acaban cogiendo. Suele ser un narrador homodiegético que recuerda su historia mezclada con la imaginación. Por ejemplo, el narrador de *Lolita* no sabe ver en la niña a una típica adolescente americana sino a una nínfula mágica. Es uno de los ejemplos más conocidos del autor. Esta característica responde a las propias ideas de Nabokov, quien en su *Strong Opinions* dice: “Whatever the mind grasps, it does so with the assistance of creative fancy” (Nabokov 1990: 154). Hay críticos que ven en esta característica una cierta influencia del simbolismo ruso. Naumann (1978) afirma que los relatos de Nabokov escritos en los años treinta son los más simbolistas. Connolly (1988) destaca

los intensos lazos existentes entre la obra de Nabokov y la del simbolista ruso Valerij Brjusov. Este último crítico comenta que ambos escritores juegan con el concepto de la realidad subjetiva y objetiva en su ficción para forzar al lector a darse cuenta de la dificultad que supone el reconocimiento de la realidad y la manera de hacerlo. Para ello destaca “Terra Incognita”, donde el narrador Vallière, desde su dormitorio europeo, sueña estar de expedición por la jungla con otros dos compañeros, Cook y Gregson, y sus porteadores. Sobre los nombres de estos personajes Morgan Bennett (1985: 16) destaca que Vallière es un eco de Valleria Mirifica, un término botánico que se repite varias veces en el relato, y que Cook se asocia automáticamente con el capitán James Cook, un explorador de los mares del sur, con lo que se deja clara la idea de expedición de esta narración breve. Desde muy temprano el narrador nos confiesa que sufre alucinaciones, mientras que nos cuenta lo que les va sucediendo en su expedición: les abandonan sus porteadores, el narrador no puede andar porque está enfermo y Cook y Gregson discuten y se pelean hasta morir. Sin embargo, el lector se da cuenta de que no se trata de una expedición, sino de una alucinación de un hombre postrado en la cama de una ciudad europea. Connolly (1988: 79) destaca que el narrador, Vallière, tiene un nombre muy parecido al del simbolista Brjusov y se aferra obstinadamente al mundo de la jungla, que consideramos creado en su imaginación. Esta misma idea se puede deducir de “Cloud, Castle, Lake”, ya que, para el personaje central del relato, estos tres elementos son una prodigiosa unión y no tres cosas diferenciadas. Sin embargo, el lector es capaz de apreciar mejor esa ilusión. En primer lugar, porque el narrador es heterodiegético y no homodiegético, como ocurre en “Terra Incognita”, y, en segundo lugar, porque distancia al lector de los hechos. En “Terra Incognita” Vallière mezcla la realidad con su alucinación y el resultado es el relato, mientras que en “Cloud, Castle, Lake” el narrador cuenta lo que le pasó y vio otro personaje. En este último relato el narrador heterodiegético cuenta la historia de Vasili Ivanovich, un emigrante ruso residente en Berlín que gana un viaje. Al principio no quiere ir al viaje, pero renunciar a él conlleva tantos trámites burocráticos que decide ir para ahorrárselos. El grupo de compañeros con los que va son alemanes, los cuales lo ridiculizan por no hablar correctamente alemán y lo desprecian, haciéndole de menos cuando juegan todos y maltratándole. Con estos hechos, al llegar al lugar, Vasili Ivanovich siente felicidad al ver la unión prodigiosa de una nube, un castillo y un lago.

Pensamos que resultan interesantes las ideas de Naumann (1978: 7) y Williams (1975: 215), ya que consideramos que, con esta narración breve, Nabokov retrata lo apartada que la comunidad rusa vivía en Berlín y lo incomprensidos que se sentían en vísperas del ascenso de Hitler al poder<sup>24</sup>. Sin embargo, Vasili siente felicidad al ver esa unión. Es como si no quisiera ver la realidad. Estas tres cosas distintas representan metafóricamente su propia situación con sus compañeros de viaje y la de los emigrantes rusos con los alemanes de Berlín:

from the window one could clearly see the lake with its cloud and its castle, in a motionless and perfect correlation of happiness... Vasili

---

24. Field (1967 a: 197) comenta que este relato enfatiza la primacía de la memoria y la individualidad sobre la coacción. Fowler (1974: 66) argumenta que Nabokov refleja en este relato el hecho de que no puede haber una interacción entre el individuo y el grupo si no es de una forma destructiva. Pensamos que estas ideas se ven justificadas en el relato porque, frente a la crueldad con la que le están tratando sus compañeros de viaje al protagonista, éste se evade al contemplar, lo que llama, la prodigiosa unión de una castillo, una nube y una lago, que es un hecho imposible. Por otro lado, también se justifica la idea de Fowler por la forma destructiva en la que el grupo de alemanes trata al protagonista, que representaría al individuo en general. Veamos algunos ejemplos del relato:

Vasili Ivanovich, who not only could not sing but could not even pronounce German words clearly... merely opened his mouth... as if he were really singing—but the leader... stopped the general singing... demanded that he sing solo. Vasili Ivanovich cleared his throat, timidly began, and after a minute of solitary torment all joined in; but he did not dare thereafter to drop out. (ND 92)

The other Schultz began to teach Vasili Ivanovich how to play the mandolin. There was much laughter. When they got tired of that, they thought up a capital game... Three times Vasili Ivanovich lay down in filthy darkness, and three times it turned out that there was no one on the bench when he crawled out from under. He was acknowledged the loser and was forced to eat a cigarette butt. (ND 94)

As soon as everyone had got into the car and the train had pulled off, they began to beat him—they beat him a long time, and with a good deal of inventiveness. It occurred to them, among other things, to use a corkscrew on his palms; then on his feet. The post-office clerk, who had been to Russia, fashioned a knout out of a stick and a belt, and began to use it with devilish dexterity. Atta boy! The other men relied on their iron heels, whereas the women were satisfied to pinch and slap. All had a wonderful time. (ND 97)

En estos tres ejemplos vemos cómo le van tratando cada vez peor sus compañeros de viaje a Vasili Ivanovich por no ser alemán. Llama la atención el distanciamiento con el que cuenta los sucesos el narrador. Todos sus compañeros de viaje se lo pasan maravillosamente mientras pegan a Vasili Ivanovich, una actitud que parece remarcar más la soledad del protagonista. Sicker (1987 b: 283) destaca que, con este relato, se muestra que los expatriados rusos del periodo berlinés de Nabokov están alejados tanto de sus compatriotas rusos como de los de Alemania. Hay que recordar que aquí encontramos a un único personaje expatriado que se encuentra solo e incomprensido por el resto de sus compañeros de viaje, que son alemanes, y que Nabokov escribió este relato en 1937, cuando ya se palpaba una ambiente nazi en las calles de Berlín.

Ivanovich in one radiant second realized that here in his little room with that view, beautiful to the verge of tears, life would be what he had always wished it to be. (*ND* 96)

Fowler (1974: 67) y Shawen (1990: 382) destacan que Vasili Ivanovich ha tenido un momento transcendental contemplando el mundo de las ideas de Platón. Sin embargo, consideramos que este personaje no entiende correctamente la realidad de las tres cosas. Lo único que hace es escapar de su realidad con sus compañeros de viaje y de su soledad. Estas ideas las refuerza el tipo de narrador del relato, ya que su distanciamiento al presentar los hechos subraya la soledad del protagonista, y su frialdad al describir cómo martirizan a Vasili participa de esa crueldad y la justifica.

En “Terra Incognita” aparece un narrador intrínseco que relata su viaje por la selva, aunque está postrado en la cama de su dormitorio. Boyd (1993 a: 296) dice de este relato: “we cannot tell which is delirium, which is reality, just as we can never taste the objectively real: subjectivity is all we know”. Y Khodasevich (1970: 99) considera que esta narración breve se centra en el tema de la interrelación de dos mundos, el de la realidad y el de la alucinación. En el narrador de este relato encontramos las características que Maddox (1983: 9) destaca en el típico narrador nabokoviano: “passionate annotators of reality, usually of their own private reality... They keep diaries and notebooks... In putting these together... they are creating, with the aid of imagination, a new and artificial world”. Este narrador es consciente de escribir, “for I absolutely had to make a note of something” (*RB* 123) y de relatar su experiencia en la jungla con la ayuda de su imaginación, a pesar de aparecer la evidencia de estar en la cama de su dormitorio, como destaca Boyd (1993 a: 373). Es un ejemplo del típico narrador del que el lector no se puede fiar plenamente, ya que confunde la realidad con la imaginación. Veamos algunas citas interesantes de comentar:

It remained unclear, however —or else I was already beginning to forget many things, as we walked on and on —exactly who this Cook was (a runaway sailor, perhaps?) (*RB* 115)

I do not recall clearly (*RB* 116)

I looked at Gregson, at his stubborn profiles and felt, to my horror, that I was forgetting who Gregson was, and why I was with him (*RB* 118)

I realized I was saying nonsense and stopped (*RB* 119)

Aquí el narrador parece poco fiable, ya que no sabe quienes son Cook y Gregson, sus compañeros de viaje en la jungla. Además, empieza a desconfiar de que olvide información y es consciente de decir cosas sin sentido.

I was tormented by strange hallucinations. I gazed at weird tree trunks, around some of which were coiled thick, flesh-colored snakes, suddenly I thought I saw, between the trunks, as though through my fingers, the mirror of a half-open wardrobe with dim reflections, but then I took hold of myself, looked more carefully and found that it was only the deceptive glimmer of an acreana bush (a curly plant with large berries resembling plump prunes) (RB 117)

At times Gregson and Cook seemed to grow transparent, and I thought I saw, through them, wallpaper with an endlessly repeated design of reeds. (RB 118)

... glimpses of my supposedly real existence in a distant European city (the wallpaper, the armchair, the glass of lemonade)... I realized that the obtrusive room was fictitious... the furnished rooms of nonexistence. I realized that reality was here, here beneath that wonderful frightening tropical sky (RB 122)

En estos tres ejemplos el narrador, que nos dice que está en la jungla, reconoce tener alucinaciones. En realidad se trata del mismo tipo de alucinación, puesto que en todas ellas ve diversos reflejos de un dormitorio de una ciudad europea, el típico lugar donde descansa un hombre enfermo. En estos ejemplos nos habla de un armario, del papel de las paredes, del sillón y de un vaso de limonada. Además, nos comenta que sus compañeros de viaje se hacen transparentes y que a través de ellos vislumbra parte de ese dormitorio, con lo que el lector se puede plantear que la alucinación puede ser el viaje por la jungla. Sobre este relato, Crofts (1965: 21) destaca que la realidad de esta alucinación es mucho más fuerte que la realidad objetiva y que “what jolts us into this realisation is the detail of the blanket in the very last line”. Ésta es la cita en la que finalmente el lector se da cuenta de que el viaje por la jungla ha sido una alucinación:

I groped all along the blanket, but it was no longer there. (RB 123)

En “Terra Incognita” el narrador describe directamente lo que ve. No avisa con un *I think*, por lo que el lector debe darse cuenta de sus alucinaciones, diferenciar la realidad de la ficción, percatarse de que la realidad objetiva del relato es la que el narrador interpreta como alucinación y, de esa manera, participar en la construcción y comprensión

del relato. Por otro lado, con este tipo de narrador se enfatiza la idea de la realidad de la experiencia imaginada, ya que para el narrador su realidad es la de la jungla.

Una característica que poseen algunos de los narradores de Nabokov es que aparecen como el protagonista principal de la historia, bien relatando sus memorias y comportándose de una manera autobiográfica, bien teniendo un papel secundario, comportándose de una forma biográfica y relatando datos de la vida de un personaje. Nabokov mantiene la herencia del esquema biográfico y autobiográfico de la literatura rusa<sup>25</sup>, en la que se ha formado como escritor y poeta. En los relatos de Nabokov podemos encontrar muchos ejemplos del esquema del narrador convertido en protagonista que cuenta sus vivencias, como también ocurre en sus novelas *Despair* y *Lolita*<sup>26</sup>. Asimismo, hay modelos del segundo caso, en los que el narrador da información de otro personaje, como ocurre en *The Real Life of Sebastian*

---

25. Como destacan Field (1967 a: 49) y Nivat (1995 b: 672) existen numerosos ejemplos en la literatura rusa de los que ha heredado esta característica. Son ejemplos en los que los autores utilizan sus memorias para ficcionalizar su vida en una obra, en los que aparece un personaje que recuerda su vida o un segundo personaje que recuerda la vida de otro personaje. Los siguientes ejemplos son los más sobresalientes. Aksákov compone *Recuerdos literarios y teatrales*, donde cuenta sus relaciones con actores y escritores de teatro entre los años 1810 y 1830. En 1840 Lermontov escribe *Un héroe de nuestro tiempo*, donde analiza al personaje Pechorin, un héroe típicamente romántico. Turgeniev muestra en *Memorias de un cazador* de 1852 un panorama de los campesinos y terratenientes, resultado de sus visitas a la Rusia central. Aleksander Ivánovich Herzen relata sus memorias en inglés con *My Exile* de 1856. En 1882 Dostoyevski redacta *Memorias de la casa de los muertos*, que está basada en su propia historia como convicto en una prisión de Siberia. En esta obra el autor enseña las costumbres de la prisión en Siberia y cómo se sentía un proscrito en medio del resto de los condenados por pertenecer a la clase media, distinta a la de ellos. También muestra retazos de esta situación en otra de sus obras, *El idiota*, aunque sin centrarse tanto en ese tema como en el ejemplo anterior. En 1899 Piotr Kropotkin saca a la luz *Las memorias de un revolucionario* y una autobiografía. También a finales del siglo XIX Korolénko escribe una autobiografía titulada *La historia de mi contemporáneo*, donde denuncia que los bolcheviques son enemigos de la civilización. Al final de la vida de Tolstoi, y contra su voluntad, Chertkóv y Biryukóv escribieron su biografía oficial en *La vida de Tolstoi*. Finalmente, el premio nobel Bunin redacta en 1930 *Memorias*.

Sin embargo, cabe destacar que, aunque Nabokov perteneciera en sus inicios a la literatura rusa, ésta no es la única literatura en la que abundan ejemplos de biografías y autobiografías. Nabokov también conocía las literaturas francesa e inglesa en profundidad, así como la alemana, donde también se encuentran ejemplos de obras literarias basadas en memorias.

26. Éste es el caso de los siguientes relatos del autor: "Russian Spoken Here", "Beneficence", "Trepid Smoke", "The Visit to the Museum", "Terra Incognita", "The Seductor", "Ultima Thule", "Vasily Shishkov", "Terror", "The Admiralty Spire", "In Memory of LI Shigaev", "The Vane Sisters", "A Letter that never Reached Russia", "A Slice of Life" y "The Thunderstorm".

*Knight* y *Pale Fire*<sup>27</sup>. En los relatos escritos originariamente en inglés por Nabokov, donde el narrador es homodiegético, encontramos varios ejemplos de memorias autobiográficas. Uno es “The Vane Sisters”, puesto que el narrador cuenta la relación que mantuvo con estas hermanas al ser profesor de una de ellas, llamada Sybil. “Mademoiselle O” y “First Love” son ejemplos significativos al formar parte de la autobiografía del autor en su libro *Speak, Memory*. “That in Aleppo Once” pertenece a este grupo porque el narrador habla de la relación con su esposa. En “Conversation Piece, 1945” el narrador habla de cómo ha habido una persona en su vida con la que siempre se le ha confundido. Finalmente, en “Time and Ebb” y “Scenes from the life of a Double Monster” aparecen unos narradores que recuerdan sus días de infancia.

Hasta ahora hemos visto rasgos comunes que caracterizan a los narradores de Nabokov. Sin embargo, cada uno de ellos también muestran rasgos diferenciales que les hacen pertinentes a cada uno de los relatos a los que pertenecen. Veamos ejemplos de las narraciones breves escritas en inglés originariamente por Nabokov.

“Scenes from the Life of a Double Monster” se centra en la historia de dos gemelos siameses, Lloyd y el narrador Floyd. Este narrador autodiegético, puesto que es el protagonista, cuenta cómo fue su niñez, cómo su abuelo les exhibía para hacer dinero hasta acabar siendo raptados por un *uncle novus*,<sup>28</sup> el cual tenía los mismos objetivos pecuniarios que su abuelo. Por las características de su vida resulta ser un tipo de narrador inusual, ya que se trata de uno de los gemelos siameses. Además, en la literatura norteamericana hay pocos ejemplos de obras literarias que traten este tema, exceptuando “Those Extraordinary Twins” de Mark Twain y “Petition” de John Barth.

Este narrador hace un contacto declarativo a su narratario, como se ve en estos ejemplos:

Some years ago Dr Frickle asked Lloyd and me a question that I shall try to answer now... On feast days you could see them... (ND 133)

Además, es consciente de estar recordando y relatando sus memorias:

Twenty years have passed... but it is much better preserved in my mind than many a later event. (ND 140)

27. Así sucede en estas narraciones breves: “The Fight”, “Tyrants Destroyed”, “A Guide to Berlin” y “Cloud, Castle, Lake”.

28. Uno de esos hombres que, asociado a su abuelo, se dedicaba a hacer dinero exhibiéndolos y al que irónicamente el narrador denomina así, *tío nuevo*.

El hecho de que cuente unos hechos ya vividos por él hace que exista un efecto parecido a la omnisciencia, puesto que ya sabe lo que sucedió y nos los está relatando, cosa que su hermano Lloyd no podría hacer porque no recuerda:

He forgot much when he grew up. I have forgotten nothing. (ND 137)

Una característica que se destaca en este narrador-personaje es que, a pesar de tratarse de gemelos siameses y, por consiguiente, estar totalmente unidos, el narrador utiliza la primera persona para relatar los hechos. Es un relato en el que abundan términos como *me, I, myself, my*. El narrador, incluso, disfruta de poder usar el singular:

and the emotional shock my mother received (by the way, what clean bliss is in this deliberate use of the possessive singular!) (ND 134)

De esta forma, el lenguaje le sirve de fuente de liberación frente a su situación de hermano siamés, como también ocurre en sus sueños:

I saw myself meeting poor Lloyd, who appeared to me in my dream hobbling along, hopelessly joined to a hobbling twin while I was free to dance around them and slap them on their humble backs. (ND 139)

En este sueño también disfruta de la situación de ser una única persona, mientras que su hermano se ve unido y no independiente.

Además, el narrador nos cuenta que, a pesar de estar unidos, no se dirigían apenas la palabra:

The truth was that we never really *spoke* to each other. (ND 137)

Existen de una forma sorprendentemente solitaria. Pifer (1981 b: 98) destaca la ironía de la situación: “Floyd and Lloyd accept quite naturally their mutual isolation unaware of the irony created for the reader by their physical duality and psychic isolation”. Estando unidos y siempre juntos no se dirigían la palabra, cosa que llama la atención por su situación. Este hecho descubre el deseo del narrador de soledad, que consigue por medio del sueño y la palabra. Lee (1965: 314-315) afirma: “One of them, an ‘I’, not a ‘we’, speaks; but it is only in appearance that the other does not seem to be there. The reader must be conscious that he is”. Sin embargo, el lector es consciente de que Floyd, el narrador, consigue su sueño de individualidad por medio de la palabra, ya que se expresa en singular.

“The Assistant Producer” está basado en la vida de la cantante Plevitskaya, a quien Nabokov conoció y con la que estuvo en sus recitales de

Berlín y París (Appel 1974: 288). Asimismo, se basa en la vida de su marido, el general Skoblin, y en el rapto del general Miller (Field 1977: 157, Appel 1974: 292 y Nicol 1993: 155). En esta narración breve la cantante la Slavska se casa con el general Golubkov, con quien huye de Rusia al exilio. Este general consigue ser el presidente de *White Warriors Union* de los rusos blancos y resulta ser un agente doble que ayuda a raptar al general Fedchenko. Sin embargo, este último, desconfiando de su lealtad, lo denuncia en una nota inculpativa. Al ir a prender al general Golubkov, éste se escapa y su esposa, la Slavska, es acusada por los mismos crímenes y condenada a prisión.

Un narrador heterodiegético nos cuenta la historia de la cantante. Resulta ser un narrador fiable pero no omnisciente, ya que nos cuenta los hechos conocidos habiendo algunos datos que desconoce, como, por ejemplo, dónde acabó la cantante al final de sus días:

Three German officers arrived at the prison hospital and desired to see her, at once, they were told she was dead —which possibly was the truth. (ND 74)

En algún momento el narrador parece no querer tomar partido por ningún personaje, como se aprecia en este ejemplo, en el que no quiere mostrar los sentimientos del general Golubkov:

We shall not bend over the abyss of his feelings. (ND 71)

Sin embargo, somos conscientes de que, al relatar los hechos, adopta la actitud de inculpar de los sucesos a la Slavska y su esposo, el general Golubkov, ya que sabe que se probó que eran culpables, lo cual quiere hacer ver al lector desde el primer momento con comentarios como los siguientes:

Golubkov was seen to return with the dress (which long ago, of course, had been placed in the car). He went on reading his paper while his wife kept trying on (ND 69)  
the Slavska, clad in a flowery dressing-gown and trying to look very sleepy, let them in (ND 71)

Desde el momento en el que se desencadena la traición del general Golubkov, el narrador hace comentarios que inculpan a la pareja. En el primero, nos adelanta la excusa del general para salir a la calle y poder raptar al general Fedchenko. En el segundo ejemplo, el narrador matiza la descripción del momento de la detención de su marido, diciendo que la cantante intentaba

parecer adormilada y no que realmente lo estuviera, por lo que está inculpándola. Al aparecer este narrador tomando partido en los hechos, vemos que hace uso de su función ideológica, que tiene lugar cuando el narrador comenta directamente la acción y la interpreta en el contexto de la obra (García Landa 1998: 299). Esta actitud nos hace plantearnos la personalidad del narrador de esta narración breve. Podemos deducir que es ruso, ya que dice: “We have a saying in Russian” (ND 70). Además, al inculpar a la pareja de protagonistas del relato, pensamos que es un ruso blanco que vive en Estados Unidos: “When well-meaning Americans ask me” (ND 62). Asimismo, intuimos que conoce la historia directamente por el propio general Golubkov cuando dice:

A very horrible criminal, whose wife had been even a worse one, once told me in the days when I was a priest that what had troubled him all through was the inner shame of being stopped by a still deeper shame from discussing with her the puzzle: whether perhaps in her heart of hearts she despised him or whether she secretly wondered if perhaps in his heart of hearts he despised her. And that is why I knew perfectly well the kind of face general Golubkov and his wife had when the two were at last alone. (ND 70)

Por tanto, estamos hablando de un narrador-testigo, ya que el protagonista es un personaje conocido por el narrador. Appel (1974: 290) entiende que el narrador fue un sacerdote. La primera vez que se menciona a un sacerdote es en la descripción de un público de emigrantes pagados como extras por una compañía cinematográfica alemana. Este crítico considera que también aparece como un miembro del público de la Slavka en uno de sus recitales. Por eso, en esas escenas, el narrador se refiere a sí mismo en tercera persona, ya que ve una imagen de sí mismo en una película alemana.

Los hechos que cuenta el narrador están basados en el espionaje y, a pesar de ser reales, parecen pertenecer a una película de este género. Las dos guerras mundiales habían dado argumentos para películas sobre espías. Appel (1974: 53) destaca *The Maltese Falcon* (1941) por ser la película de espionaje favorita de Dmitri Nabokov. ¿Por qué no contar hechos reales como si, efectivamente, fueran los de una película? Esto es lo que hace Nabokov en “The Assistant Producer”<sup>29</sup>. Crofts (1965: 22) afirma que ya en “The Aurelian” el autor utiliza

29. Nabokov, a veces, utiliza el tema del cine, como sucede en *Laughter in the Dark* o en el final de *Despair*; en el que Hermann fantasea con ser el director del rodaje de una película.

una técnica narrativa que sugiere la cinematográfica y para Appel (1974: 258) “The Assistant Producer” es el mejor ejemplo de la utilización de dicha técnica. Estudiemos las siguientes citas:

MEANING? Well, because sometimes life is merely that —an assistant producer. Tonight we shall go to the movies. Back to the Thirties, and down to the twenties, and round the corner to the old Europe Picture Place. (ND 59)

Desde el principio del relato, el autor nos plantea que la vida puede ayudar a la producción del cine y presenta los hechos que va a contar como pertenecientes a los años veinte y treinta de Europa. Por eso nos muestra a los personajes dirigiéndose a un cine europeo. Encontramos descripciones de sucesos que aparecen sacados de una película más que de la vida real:

A woman’s voice is heard singing afar. Nearer, still nearer, and finally all-prevading. A gorgeous contralto voice expanding into whatever the musical director found in his files in the way of Russian lilt. Who is leading the infra-Reds? A woman. The singing spirit of that particular, especially well-trained battalion. (ND 60)

Después de plantear el narrador un encuadre en plano general mostrando la tropa de rusos rojos, se centra en un plano medio que muestra al batallón andando, mientras que la voz de fondo, que parece guiarles, es de la Slavka. En este ejemplo, como en el siguiente, apreciamos un tono sarcástico del narrador, ya que exagera los clichés tradicionales que utiliza el cine para mostrar el patriotismo y la valiente lucha por la patria.

También plantea descripciones de hechos donde la música adquiere un papel importante:

And then, in traditional contrast, pat comes a mighty burst of music and song with a rhythmic clapping of hands and stamping of booted feet and we see general Golubkov’s staff in full revelry. (ND 61)

Esta cita destaca la música implícita (Porter y González 1988: 40), que hace audible lo que ocurre visualmente, es decir, despierta el sentido auditivo para entender mejor la fiesta de los hombres del general.

El narrador también hace comentarios relacionados con una película de modo que parece que estuviera viendo esa película en vez de relatando unos hechos, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

Indeterminism is banned from the studio. (ND 62)

I want all your attention now, for it would be a pity to miss the subtitles of the situation. (ND 63)

these dreams will strike the film pruners as an excrescence upon the main theme (ND 64)

We get the last glimpses of the Slavaska in prison (ND 73)

Indeed, when I recall the halls where the Slavaska sang, both in Berlin and in Paris, and the type of people one saw there, I feel as if I were technicoloring and sonorizing some very ancient motion picture where life had been a grey vibration and funerals a scamper, and where only the sea had been tinted (a sickly blue), while some hand machine imitated off stage the hiss of asynchronous surf. (ND 65-66)

Anyhow the show is over. You help your girl into her coat and join the slow exit-bound stream of your likes. (CS 559)

Destaca especialmente el penúltimo ejemplo, en el que el narrador hace consciente al lector de estar relatando los hechos como si se tratara de una película, dándoles color y sonido para la audiencia. No obstante, también es reseñable el último ejemplo, que pertenece al final de la versión publicada en *Nine Stories* en 1947 y en *Collected Stories* en 1995, la cual no se publicó en *Nabokov's Dozen* en 1958 debido a un error (Appel 1974:52 y Nicol 1993: 159) que Nabokov, aun sabiéndolo, no corrigió en las siguientes ediciones de esta obra.

El segundo final de la versión de *Nabokov's Dozen* se refiere a los hechos de la narración breve, destacando la desconfianza del narrador sobre la muerte oficial de la Slavaska. Sin embargo, en el primer final de *Collected Stories* y *Nine Stories* el narrador se pregunta sobre la vida que acabó llevando el general Golubkov después de escaparse, se dirige a su narratorio diciendo que la sesión de cine ya ha acabado y finaliza dejando entrever que uno de los miembros del público es el general Golubkov (Appel 1974: 294), como vemos en este ejemplo:

See the thin dapper man walking in front of us lights up too after tapping a "Lookee" against his old leathern cigarette case. (CS 559)

Se adivina que se trata del general Golubkov porque anteriormente el narrador lo había descrito como delgado, fumador, pronunciando incorrectamente el inglés y con ese mismo tipo de petaca, como se ve en la siguiente cita:

He was lean, frail... he offered you neat home-made Russian cigarettes or English 'Kapstens' as he pronounced it, snugly arranged in an old roomy cigarette case of black leather that had accompanied him. (ND 64)

Nicol (1993: 160) considera que este personaje ha sido el *assistant producer* del relato y ha comprobado el trabajo del narrador en éste. El lector tiene que descubrir que se trata del general Golubkov, ya que el narrador no lo dice abiertamente; es el autor implícito el que le deja ver al lector quién es, en realidad, ese miembro del público.

La actitud del narrador de contar una historia basada en hechos reales como si se tratara de los de una película resulta irónico para aquel lector que no lo sepa, de manera que éste sería la víctima del juego irónico (Hutcheon 1995: 15) del relato. Además, esta manera de relatar resulta novedosa en un narrador heterodiegético. Nabokov utiliza una figura narrativa tradicional de una forma diferente.

"That in Aleppo Once" es una narración breve en forma de carta ambientada en la Francia nazí. Cuenta la historia de un hombre casado con una mujer desequilibrada que no sabe distinguir la realidad de su propia imaginación. En una ocasión la esposa le dice que ha tenido un amante y su marido se lo cree. Sin embargo, éste acaba descubriendo su equivocación. El relato muestra un narrador autodiegético que utiliza la primera persona para contar su historia. En el relato el lector puede extraer datos que le informan sobre el narrador. Sabemos que es un exiliado ruso en Estados Unidos, "If we stayed on in Paris some helpful compatriot of mine... still keeps coming at me from behind even here, in the green vacuum of Central Park" (ND 115), que escribe poemas, "I composed several poems" (ND 120), y que está recordando hechos vividos por él, "I married" (ND 113). Desde el principio del relato deja clara su función comunicativa (Genette 1980), puesto que establece una orientación hacia su narratario, a quien denomina V. Su narratario también es un exiliado europeo escritor y habitante de Estados Unidos, como se ve en estos ejemplos:

I have a story for you... I married, let me see, about a month after you left France and a few weeks before the gentle Germans roared into Paris... as I would of a character in a story (one of yours to be precise). (ND 113)

Como hemos comentado, la historia que el narrador cuenta es su propia historia. Podemos imaginar que, por tratarse de una narración de sus

experiencias, el narrador no es el mismo que el personaje que las vivió y que la distancia temporal entre los hechos y el relato de éstos hace que el narrador comprenda esos sucesos que tuvieron lugar entonces. Por tanto, “el hecho de una narración en primera persona supone ‘narrar desde el final’”, desde una experiencia distinta y una personalidad modificada, el conocimiento retrospectivo modela de modo invisible y necesario la estructura misma de lo que se narra” (García Landa 1998: 317). Sin embargo, en “That in Aleppo Once” el narrador demuestra no comprender a su esposa mientras explica los sucesos que tuvieron lugar. Así, encontramos estas citas:

Although I can produce documentary proofs of matrimony, I am positive now that my wife never existed. (*ND* 113)  
She remains as nebulous as my best poem. (*ND* 114)

Vemos cómo muestran que el narrador jamás entendió a su esposa, la cual sigue siendo un misterio, ya que no se comprende su inestabilidad psíquica, como veremos a continuación. Desde casi el inicio del relato el narrador da ejemplos en los que su esposa se contradice y dice o hace lo contrario de lo que ha dicho:

She said she has lost their address long ago, but a few days later it miraculously turned up. (*ND* 115)  
Suddenly she started to sob... ‘the dog’, she said... The honesty of her grief shocked me, as we had never had any dog. (*ND* 115)  
When a couple of minutes later I came back, the train was gone... and there, at the very end, was my wife... I think the first thing she said to me was that she hoped it was oranges. (*ND* 116-117)

En estos ejemplos comprendemos la inestabilidad de su esposa, que tan pronto dice que ha perdido una dirección como la encuentra de una familia que, como se ve en el relato, nunca vivió allí; que llora sinceramente por un perro que abandonaron, un perro que nunca tuvieron; y que, después de haber perdido a su marido durante unos días y encontrándose sin dinero ni documentación, le hace al verlo un comentario fútil sobre unas naranjas. Una vez mostrada su inestabilidad, el narrador prosigue con su historia y cuenta cómo le dijo su esposa que había estado engañándole con otro hombre que había conocido en el tren (*ND* 118), hecho que desmiente al poco tiempo (*ND* 119). Sin embargo, aun conociendo su inestabilidad, el personaje-narrador siente celos, como se ve en estas citas:

first I must find out every detail... and only then decide whether I could bear it (ND 118)

I crushing and crushing the mad molar till my jaw almost burst in pain... preferable to the dull, humming ache of humble endurance. (ND 119)

I sat down on a stone bench weeping and cursing a mock world (ND 119)

Éstos son ejemplos que muestran a un hombre celoso que se siente engañado.

Mientras tanto, el protagonista gestiona los billetes que les llevarán a Estados Unidos. Al volver, se encuentra con que su esposa no está y una vecina le informa de que ésta le ha dicho que le había abandonado y que no le había querido conceder el divorcio. Estas afirmaciones no resultan creíbles, ya que el narrador no nos había informado de su petición de divorcio, lo cual es especialmente evidente con la siguiente apreciación:

But one thing I shall never forgive you —her dog, that poor beast which you hanged with your own hands before leaving Paris. (ND 121)

Supone una llamada de atención al lector, que, consciente de que no han tenido perros, como la propia protagonista le admite a su marido (ND 115), se da cuenta de que todo lo que ha dicho la vecina ha sido producto de la inestabilidad de su esposa. Esta apreciación se vuelve a confirmar cuando el personaje-narrador se encuentra con el viejo doctor en la cubierta del barco, el cual le dice que ha visto a su esposa esperándole para coger el barco que les llevaría a Estados Unidos, con lo cual pensó que su esposa estaba “Walking, rather aimlessly” (ND 122), es decir, sin sentido. Este hecho nos da a entender que su esposa había olvidado lo dicho a la vecina y simplemente estaba esperando a su marido. ¿Quién había abandonado a quién? Al presentar el autor implícito los hechos de esta manera, el lector comprende lo que ha pasado mejor que el narrador, lo que le hace estar en un nivel superior al de éste. Sin embargo, a partir de este momento, la distancia temporal entre los hechos narrados y el conocimiento adquirido después de la experiencia le hace al narrador comprender y comentar lo ocurrido de la siguiente forma:

I have made some fatal mistakes... It may all end in *Aleppo* if I am not careful. Spare me, V.: you would load your dice with an unbearable implication if you took that for a title. (ND 123)

El narrador reconoce haber cometido errores, como creer la infidelidad de su esposa o abandonarla a su suerte en sus condiciones. Por eso menciona a *Aleppo*, aludiendo a la obra *Othello*, con lo que demuestra que su problema han sido los celos. De hecho, el título es “That in Aleppo Once”, por lo que la implicación es insoportable por ser cierta, ya que reconoce explícitamente su equivocación cegado por los celos.

Appel (1974: 63), Williams (1975: 218) y Lee (1965: 309) destacan la alusión a *Othello*. En concreto, el último crítico afirma: “The allusion to *Othello* is the apparent key to the story: the husband is another Othello... Instead of being betrayed, he has been blind, and so, has betrayed”. Como Othello, el narrador se ha comportado de una manera ciega y no ha sabido entender la inestabilidad de su esposa. Como Othello, acaba solo, por ser él el que traiciona a su esposa, y siendo consciente de su error. La experiencia de los hechos le hace al narrador conocer su equivocación y hacer alusión a la obra que, por excelencia, trata el tema de los celos en Shakespeare, utilizándola incluso para el título del relato:

Perplex'd in the extreme; of one, whose hand,  
Like the base Judean, threw a pearl away...  
And say, besides —That in Aleppo once,  
I took by the throat the circumsed dog,  
And smote him —thus.  
(Shakespeare 1993: 845-846)

Había que destacar también la alusión a un perro en este soliloquio final, lo cual es una constante a lo largo del relato de Nabokov. Supone otra alusión del narrador a la obra de Shakespeare. Además, el hecho de que un perro simbolice la lealtad hace que éste sea una metáfora tanto de Desdémona como de la esposa del narrador, y por eso acaba siendo injustamente maltratado.

En este relato el autor implícito crea una referencia que puede pasar inadvertida para el lector que no conozca *Othello*, por lo que el lector implícito del relato debe tener un mínimo de conocimiento de esa obra de teatro y estar atento en su lectura para captar la alusión.

“Time and Ebb” muestra un narrador homodiegético que recuerda la época de los años cuarenta en Estados Unidos desde su presente en el siglo XXI y que mezcla sus memorias con apreciaciones científicas y comentarios personales que nos transportan, de nuevo, a esa época. Appel (1974: 167)

destaca que Nabokov utiliza convenciones y formas de la ciencia ficción en varias de sus obras: el automatismo en *King, Queen, Knave*, telequinesis y transferencia de identidad en *The Eye*, la invención de una máquina infernal en *The Waltz Invention*<sup>30</sup>, teletransportación en “The Visit to the Museum”, el espacio y el viaje en el tiempo en “Lance”<sup>31</sup>, fenómenos psíquicos en “The Vane Sisters”, la ficción física en *Ada* y el viaje en el tiempo en *The Tragedy of Mr Morn* y “Time and Ebb”. No obstante, consideramos que en “Time and Ebb” este viaje en el tiempo es más una metáfora que un viaje real, como suele suceder en los relatos de ciencia-ficción.

En este relato el narrador se caracteriza por ser ya anciano, “my youngest great-grand daughter... Like other old men before me” (ND 125), por ser un científico<sup>32</sup> de cierto prestigio, “I am unable to tell off-hand what year the Embryological section of the Association of Nature lovers of Reykjavik elected me a corresponding member, or when, exactly the American academy of Science awarded me its choicest prize” (ND 125), por haberse quedado huérfano pronto, “my mother died when I was still an infant” (ND 127) y por haber escapado de los nazis por ser judío, “he and I and the sweetest grandmother... left Europe, where indescribable tortures were being inflicted by a degenerate nation upon the race to which I belong” (ND 128). Grossmith (1993 b: 150) destaca que la edad con la que llega a Estados Unidos es la misma con la que llegó el pequeño Dmitri Nabokov.

El narrador utiliza la primera persona para relatar y es consciente de hacerlo:

But enough of this: History is not my field, so perhaps I had better turn to the personal lest I be told, as Mr Saskatchewanov is told by the most charming character in presentday fiction. (ND 127)

En este ejemplo vemos cómo el narrador no quiere adentrarse en el tema histórico y se dispone a relatar sus memorias y comentarios. Lo hace utilizando un lenguaje oral que llama la atención, al proceder de la figura del narrador. Además de esta forma, el narrador reconoce estar relatando y establece un contacto declarado con el narratario (García Landa 1998: 310).

En “Time and Ebb” el narrador y el personaje, como sucede en “That in Aleppo once”, son el mismo sujeto. *Erlebendes Ich* y *erzählendes Ich* de Spitzer

30. Adelantándose a la invención de la bomba atómica y sus consecuencias.

31. Como Julio Verne, se adelanta a los viajes a la luna que el hombre lleva a cabo en 1967.

32. En este relato Nabokov une la literatura a temas científicos, respondiendo a un interés personal no solamente por la literatura sino también por la ciencia.

(en García Landa 1998: 315) y *the experiencing or perceiving self* y *the narrating self* de Tammi (1985: 30) son la misma persona. El yo narrador es la persona a la que le suceden los hechos. El yo narrador se señala en las referencias que hace al presente de la narración, cuando nos indica que está narrando, como en la cita anterior. Estas referencias nos dan información sobre su situación actual como persona mayor, de prestigio científico reconocido, etc. Sin embargo, hay veces que ese yo narrador utiliza los ojos del niño que fue para narrar los hechos (Appel 1974: 67), como vemos en el siguiente ejemplo:

I attended a school in New York: then we moved... but no matter how small the town, I was sure to find a place where bicycle tyres were repaired, and a place where ice-cream was sold, and a place where cinematographic pictures were shown (ND 129)

Las características que destaca de la ciudad son importantes para un niño, ya que utiliza bicicletas para desplazarse, le gustan los helados y va al cine. Otras características más serias no son importantes de mencionar para una mentalidad infantil.

En su narración, además, no solamente relata sucesos sino que también incluye comentarios que hacen que su narración sea subjetiva, como cuando lamenta de los americanos lo siguiente:

Ecomics obsessed them almost as much as theologies had obsessed their ancestors. They were superficial, careless and short-sighted... They tended to overlook outstanding men, leaving to us (scholars of the future) the horror of discovering their classics (thus Richard Sinatra remained, while he lived, as anonymous "ranger" dreaming under a Telluride pine or reading his prodigious verse to the squirrels of San Isabel Forest, whereas everybody knew another Sinatra, a minor writer, also of Oriental descent). (ND 126)

El narrador, con la sabiduría que da la experiencia y el conocimiento que da la perspectiva desde el futuro, las cuales posee por su avanzada edad, está capacitado para dar una visión crítica de los americanos de esa época<sup>33</sup>.

33. Cabe destacar que en 1918, durante su estancia en Crimea, Nabokov diseñó un juego utilizando esta forma en sus conversaciones con Lidia Tokmakov (Boyd 1993 a: 147). Era una forma de imitar a los biógrafos de Pushkin, que había vivido en Crimea hacía cien años. Además, consideramos que el autor empezaría a ser consciente de que jamás volvería a Rusia y de que lo único que le quedaba eran recuerdos. Por tanto, esta toma de consciencia sobre el pasado y sobre lo que más adelante serán recuerdos es resultado de su exilio.

Se centra en el ejemplo específico de un Sinatra mejor que el conocido, cuyo público lo forman las ardillas de un bosque, con lo que ironiza sobre la situación. Appel (1974: 53) destaca de esta cita que Nabokov anticipa el método anacronista de *Ada*, que recrea libros, lugares, películas y personas famosas. También enfatiza la alusión que se hace a la “voz” que sonaba en todos los medios de comunicación de la época y que oscurecía a otros artistas mejores del momento.

El narrador utiliza metafóricamente el mecanismo del viaje en el tiempo, como se demuestra en la siguiente cita, donde hace uso de su perspectiva del siglo XXI:

I have discovered that the near in time is annoyingly confused, whereas at the end of the tunnel there are colour and light. I can discern the features of every month in 1944 or 1945, but seasons are utterly blurred when I pick out 1997 or 2012. (ND 125)

En esta cita vemos como se teletransporta al pasado a través de un túnel y, al utilizar fechas concretas, descubrimos que el presente del narrador pertenece al siglo XXI. Teniendo en cuenta esta perspectiva, el narrador se hace cargo de lo que puede o no entender la gente, dependiendo de sus circunstancias:

The beings that peopled the world in the days of my childhood seem to the present generation more remote than the nineteenth century seemed to them. (ND 126)

To those who have been born since the staggering discoveries of the seventies, and who thus have seen nothing in the nature of flying things save perhaps a kite or a toy ballon... it is not easy to imagine airplanes particularly because old photographic pictures of those splendid machines in full flight lack the life which only art could have been capable of retaining. (ND 131)

En la primera cita vemos que, debido al avance de la ciencia, la gente del siglo XIX y XX está más próxima entre sí que la del siglo XXI con respecto a la del siglo XX. En la segunda cita se repite la misma idea, mostrándose el narrador, además, en la última parte convencido de la superioridad del arte frente a la fotografía, producto del avance técnico de la cámara. A pesar de tener una orientación científica, el narrador tiende al arte como una forma de preservar la vida, una idea que Nabokov repite en su obra.

En el final del relato, el narrador plantea la oposición del arte como preservación y la ciencia como logro, que es capaz de superarse por medio de esta teletransportación en el tiempo que une ambas cosas:

Attainment and science, retainment and art — the two couples keep to themselves, but when they do meet, nothing else in the world matters. (*ND* 132)

“The Vane Sisters” trata de la historia de las hermanas Sybil y Cynthia. La primera se suicida por no ser correspondida por D, un hombre casado cuya identidad no revela el narrador. Sybil informa de sus intenciones en una nota escrita en un examen de francés al profesor, el narrador. Éste avisa a Cynthia pero es demasiado tarde. A la segunda hermana le interesa el tema del más allá e, incluso, desarrolla una teoría sobre las auras. Considera que cuando una persona muere influirá de una forma u otra en las personas de alrededor. El narrador se ve implicado escépticamente en algunas sesiones de espiritismo, pero acaba olvidando esos temas y su relación. Cuando se entera de la muerte de Cynthia, intenta analizar lo que le ocurre para ver si encuentra algún mensaje oculto. Sin embargo, no lo ve y su incredulidad se acentúa.

Conocemos algunas características del narrador. Sabemos que es profesor de literatura francesa, “I taught French literature” (*TD* 203), que conoció a las hermanas Vane, que vive en Estados Unidos al estar el relato ambientado en ese país y que no está interesado por el espiritismo, “I am sorry to say that not content with these ingenious fancies Cynthia showed a ridiculous fondness for spiritualism. I refused to accompany her to sittings in which paid mediums took part” (*TD* 213). Sin embargo, en algún momento quiere creer en ese mundo, aunque no puede:

The night D informed me of Cynthia’s death... and found myself idiotically checking the first letters of the lines to see what sacramental words they might form. (*TD* 217).

En esta cita vemos que el narrador sigue la teoría de auras de Cynthia, pero no lee ningún mensaje y abandona toda posible creencia. Pero, además, nos da la pista de cómo poder entender el mensaje final del relato. De la narración de los hechos, Ristkok (1976: 31) señala que Nabokov debía de estar familiarizado con los temas de espiritismo, ya que, por ejemplo, se cita a Frederick Myers como uno de los amigos de Cynthia. Este nombre alude a William Henry Myers, que fue el fundador de la *Society for Psychical Research* de Inglaterra en 1882, encargada de la investigación de los fenómenos paranormales.

El narrador de “The Vane Sisters” es un narrador homodiegético que utiliza la primera persona para relatar y cuya actitud es semejante a la del personaje que es en la historia, puesto que en ningún momento acaba creyendo en la vida del más allá. Por tanto, no hay una maduración o un aprendizaje en el narrador. Cuenta lo que ocurre, por lo que se trata de un narrador honrado, pero más ignorante que el autor implícito del texto. Es un narrador que cuenta los hechos tal y como sucedieron. Su función es narrativa, pero no es capaz de entender el final de su propio relato. Es un tipo de narrador testigo. Las protagonistas son las hermanas Vane, conocidas del narrador, y éste cuenta su experiencia transcendental. Esa experiencia transcendental trata de la vida del más allá, al mostrar y utilizar la teoría de las auras de Cynthia: “She was sure that her existence was influenced by all sorts of dead friends each of whom took turns in directing her fate” (*TD* 210). En realidad, se trata de un juego irónico propuesto por el autor implícito que solamente el lector de Nabokov entenderá, de modo que no se verá excluido de esa experiencia fundamental. La víctima de esa ironía es el narrador racionalista (Hutcheon 1995: 15). Eggenschwiler (1981: 33) destaca de él que se enorgullece de su racionalidad francesa y que es incapaz de entender el mensaje verdadero de su último párrafo. Ristkok (1976: 27) comenta sobre este hecho: “a most particular trick has been played on the narrator, who is ‘supposed’ to be unaware that his last paragraph has been used acrostically by two dead girls to assert their mysterious participation in the story”. Esta idea se demuestra en la siguiente cita:

I could isolate, consciously, little. Everything seemed blurred, yellow-clouded, yielding nothing tangible. Her inept acrostics, maudlin evasions, theopathies —every recollection formed ripples of mysterious meaning. Everything seemed yellowly blurred, illusive, lost. (*TD* 219; énfasis añadido)

En este párrafo el narrador se ratifica en su incredulidad: *inept acrostics, everything seemed yellowly, blurred, illusive, lost*. Las hermanas Vane le mandan un mensaje que, aun sabiendo el mecanismo para descifrarlo, como demostró en los sonetos de Shakespeare, no es capaz de comprender: “Icicles by Cynthia meter from me Sybil”. Es el lector de Nabokov el que descifra este mensaje en clave y se siente superior a la capacidad de comprensión del narrador (Eggenschwiler 1981: 34). Ese algún sitio, en este caso, es el más allá desde donde las hermanas le mandan el mensaje. Además, el autor implícito crea una metáfora de Cynthia y Sybil con el agua, ya que las

personas se transforman en espíritus como el agua se transforma en hielo, que comparte con la muerte la característica del frío.

Con el último párrafo del relato, el autor implícito hace que los hechos que se relatan se entiendan de manera opuesta a la del narrador, que ha sido la víctima de esta ironía. Además, como destaca Murray (1977: 71), la forma en la que se entrega el mensaje final del relato nos refiere a los trucos y a las estrategias del método, lo cual también nos hace comprender más la idea lúdica de Nabokov con respecto a sus obras literarias.

En “Lance”, como en “Time and Ebb”, el narrador toca el tema de la relación entre ciencia y literatura, ya que para Nabokov el arte y la ciencia son caras de la misma moneda, es decir, de la imaginación del hombre (Howell 1993: 181), característica que también aprecia Chejov. El narrador de “Lance” cuenta el viaje realizado por un descendiente suyo en el futuro. Se centra en la primera expedición a Marte de Emery Lance Boke y en la angustia que sus padre sufren mientras tiene lugar. Los Sres. Boke intentan seguir la expedición con un telescopio desde su balcón, pero no lo consiguen. El resultado del viaje interplanetario es la muerte de Denny y la estancia en un hospital de Lance, quien quiere volver en noviembre a otra de esas expediciones.

Este narrador usa la primera persona, pero se trata de un narrador heterodiegético con función comunicativa (García Landa 1998: 299), al establecer desde muy temprano una orientación hacia su narratario, el lector, utilizando un lenguaje muy coloquial: “a million times the reader’s average age” (ND 161), “let us suppose” (ND 161), “let us consider” (ND 162). Con la primera persona se refiere a sí mismo como narrador, pero no implica su presencia dentro de la acción, sino de la narración. Es consciente de estar creando y relatando:

I not only debar a too definite planet from any role in my story. (ND 162)  
...is the one humble postulate of my tale. (ND 163)

En estos dos ejemplos apreciamos que el narrador considera el relato una ficción, aspecto que destaca. Por lo tanto, él es el creador de dicha ficción. Además, encontramos estos ejemplos:

Like old Mr Boke of whom we shall hear in a minute. (ND 162)  
Let it be AD 2145 or AA 200, it does not matter. (ND 163)  
a gesture I borrow for him from on of his ancestors. (ND 164)

En el primer ejemplo se dirige a su narratario para decirle que le ha de dar más información sobre uno de los personajes. En los otros dos ejemplos, le vemos tomando decisiones que afectan a la confección de su narración. Además, este narrador decide qué convenciones usar y, en concreto, alude a las convenciones de la ciencia-ficción. Por otro lado, es un narrador que no pretende engañar al lector, es honesto, aparece construyendo su narración y no es omnisciente:

Or is he already on his way down?... But perhaps,... and is now blissfully glissading down steep celestial snows? (ND 168)  
 Has he reached his goal —and if so, does he see us? (ND 169)  
 Will the mind of the explorer survive the shock?... Will the real pang be endured and overcome? (ND 170)

Hay que destacar que estas dudas que el narrador se plantea están relacionadas con la expedición de Lance. Como destaca Nicol (1987: 13), en una de las cartas de Nabokov a Edmund Wilson en el verano de 1951, le cuenta que su hijo se ha ido a hacer escalada de montaña cerca del lago Jenny y que, al ser esto así, Dmitri es el modelo de Lance. Por tanto, cabría destacar que estas preguntas son las que se hace un padre preocupado por su hijo en unas circunstancias así, actitud que Nabokov ficcionaliza en el narrador de este relato. Otro aspecto que se puede apreciar de la lectura del relato es que compara esta afición de juventud con la figura del caballero medieval, así como con la figura del explorador interplanetario. Las tres ocupaciones conllevan riesgos y aventuras.

El narrador tiene algunas características que le dan una identidad en el texto:

Like old Mr Boke... I am eminently qualified to dismiss these practical matters (ND 162)  
 young Emery L. Boke, that more or less remote descendant of mine. (ND 163)  
 a gesture I borrow for him from one of his ancestors (ND 164)  
 I suppose, my young descendant on his first night out (ND 170)

Con estos ejemplos, el narrador deja clara su relación familiar con el protagonista, cuyo apellido Boke tiene que ver con el de Nabokov (Howell 1993: 183). El narrador comparte con el padre del protagonista características y conoce a sus antepasados lo suficiente como para prestarle uno de sus gestos al protagonista. Además, como el narrador, el único

personaje que hace juego de palabras es Mr Boke: “Chilla is with child” (*ND* 173). Asimismo, hay un par de ocasiones en las que el narrador se incluye en el *we* que se refiere a los señores Boke (Howell 1993: 184):

the brave old Bokes think they... We try to make out the serpentine route of ascent. (*ND* 167)

Waiting for the dark valley at the foot of the vertical sky, we recall (Mrs Boke more clearly than her husband) (*ND* 168)

En estos casos, vemos que los señores Boke siguen atentos y preocupados por la ruta de su hijo. De repente, leemos un *we* que incluye también al narrador, como si éste fuera uno de ellos. Incluso en el segundo ejemplo se puede ver que el marido de la señora Boke es el narrador, con lo que se refuerza la idea anticipada por Nicol (1987: 10) de que el narrador fuera un reflejo del propio Nabokov. Así, la pasión de Dimitri por la escalada de montaña se refleja en un relato escrito por Nabokov, donde presenta a uno de sus narradores hablando de los Sres Boke y de la afición de su hijo.

Para el narrador, el hecho que Lance lleva a cabo es extraordinario por los siguientes motivos:

Deep in the human mind, the concept of dying is synonymous with that of leaving the earth. To escape its gravity means to transcend the grave, and a man upon finding himself on another planet has really no way of proving to himself that he is not dead — that the naïve old myth has not come true. (*ND* 170)

Este hecho tiene connotaciones que les hace a Lance y a sus compañeros tener características fuera de lo normal. Nicol (1987: 12) resalta la constante comparación entre Lance y Lancelot en la narración breve. Aparte de que el nombre de Lance se incluya en el de Lancelot, encontramos pasajes como el siguiente:

Lancelot is banished from the country of L'Eau Grise (as we might call the Great Lakes)... speeds towards King Arthur's Harp... This sidereal haze makes the Bokes dizzy. (*ND* 167)

Aquí vemos una descripción que empieza con Sir Lancelot como protagonista y acaba en el viaje sideral de Lance con sus padres preocupados por él. Williams (1975: 221) además de destacar de este relato que se trata de una historia de un moderno caballero del Santo Grial, lo relaciona con la

aventura de un astronauta y de un alpinista. Así pues, destaca el paralelismo de ambas odiseas, llenas de riesgos y peligros, con la escalada de la alta montaña, deporte favorito de Dmitri Nabokov, como ya se ha comentado. El propio narrador asevera que “the future is but the obsolete in reverse” (*ND* 165). Williams (1975: 222) vuelve a exponer cómo el narrador cuenta un sueño que se repetía en su niñez y cuyo sentimiento lo podían haber vivido Lance y sus compañeros en el futuro: “Lance and his companions, when they reached their planet, felt something akin to my dream” (*ND* 172). El hecho de relacionar el tiempo futuro y el tiempo pasado es muy típico de Nabokov. Grossmith lo destaca y hace el siguiente comentario:

Such moments, when the present is perceived as it will be remembered, are clearly emblematic for Nabokov, and this for a number of reasons. In the first place, both memory and imagination are for Nabokov “negations” of time and therefore in their combination provide an exemplary means for the folding of time’s magic carpet: by viewing an object or experience as if it were being recalled in the future, the remorseless dead ending passage of chronologica time from past to future is effectively, or at least symbolically, overcome. Secondly, by perceiving a present event as a future memory, the event is protected against loss; experience is memorized already in the act of perception and thereby assured of survival, if only in the mind of the perceiver. Finally, and perhaps most importantly, the ability to see the present moment from the perspective of an imagined future makes for a powerfully familiarizing effect: viewing an object or event through the eyes of the future, with a vision “made strange” by the imagined passage of time, the freshness of the object or event is returned to it, it is apprehended anew. (1993 b: 151)

Esta idea de que el futuro es el pasado también la ha trabajado Nabokov en otros momentos de su carrera literaria, como en “Time and Ebb” y “A Guide to Berlin”. Al final de este último relato, aparecen las siguientes palabras del narrador: “What indeed! How can I demonstrate to him that I have glimpsed somebody’s future recollection” (*DS* 98). De esta forma, el narrador de “Lance” relaciona la heroicidad de su descendiente con otros grandes hechos del pasado y del futuro. También destacamos el ejemplo de “Time and Ebb”, ya que se trata de un narrador que vive en un tiempo futuro del siglo XXI y que rememora los tiempos pasados de los años cuarenta del

siglo XX. De nuevo Nabokov, que escribe el relato en 1945, sabe captar la idea de los recuerdos de una persona de un momento presente.

En “A Forgotten Poet” el narrador nos habla del poeta ficticio Konstantin Perov, ahogado a los veinticuatro años y que dejó su obra *Georgian Nights*. A continuación, se centra en el homenaje que le dedica al cabo de cuarenta años la intelectualidad rusa por representar la libertad. En ese homenaje aparece un anciano aseverando que él es el poeta Konstantin Perov y que urdió su muerte por razones personales. No se le cree, el homenaje continúa y, cuando se lee uno de sus poemas, el anciano agradece los aplausos como si realmente fueran para él. Este homenaje acaba con un monumento y un museo dedicado a la memoria del poeta, que el anciano muestra a los visitantes.

El narrador utiliza la primera persona, pero relata unos hechos que le han contado: “A friend of mine... now the only surviving witness of the event, tells me...” (ND 31). No participa de esos hechos, por lo que se trata de un narrador heterodiegético extradiegético. Al utilizar la primera persona, se considera el narrador de esos sucesos.

No se trata de un narrador omnisciente, pero su conocimiento de los hechos es muy detallado. Por ejemplo, cuando el anciano se emociona por el reconocimiento a su obra, el narrador, cuyo conocimiento de los hechos es indirecto, es capaz de darse cuenta de que “two secret agents were cautiously exchanging glances from two different points of the house” (ND 35). Podemos apreciar su actitud de incredulidad ante el hecho de que aparezca un anciano afirmando que él es el poeta. Por tanto, dirige la opinión del lector respecto al anciano Perov y se refiere a su figura de esta forma:

My best find... is a smudgy photograph of the bearded impostor perched upon the marble of the unfinished... (ND 38)

Sin embargo, hay otro ejemplo en el que el lector puede tener la opción de creer o no creer que Perov sea el poeta:

the oldest though not necessarily the brightest inhabitant told a lady journalist that he remembered his father telling him of finding a skeleton in a redy part of the river. (ND 39)

Cuando leemos esta cita hay que recordar que previamente se ha dicho que el cuerpo ahogado en el río del poeta nunca apareció. Por eso justifica el anciano que él es el versificador. Con este ejemplo, podemos deducir que el

cuerpo del poeta es el que apareció y que, por tanto, el anciano miente. Sin embargo, el narrador no dice claramente que el cuerpo sea el del versificador, por lo que cabe la especulación.

En este narrador se ve claramente la función narrativa (García Landa 1998: 298), ya que transmite los hechos que sucedieron en el homenaje a Perov.

Respecto a la identidad del narrador, podemos reconocer características de Nabokov. Se trata de un sujeto conocedor de la literatura rusa, ya que habla de Pushkin, Korolenko o Nekrasov. También se muestra interesado en el movimiento de la intelectualidad rusa; de ahí la narración de los hechos. Sin embargo, el reflejo de Nabokov en el narrador queda especialmente patente en el último párrafo del relato, cuando dice:

Somehow or other, in the next twenty years or so, Russia lost contact with Perov's poetry. Young Soviet citizens know as little about his works as they do about mine. No doubt a time will come when he will be republished and readmired. (ND 41)

En esta cita hay un paralelismo entre el desconocimiento de los soviéticos sobre la obra de Perov y el que hay hacia el yo que está hablando, Nabokov, cuyas obras fueron prohibidas en la Unión Soviética.

“Signs and Symbols” muestra la historia de un matrimonio europeo judío en Estados Unidos después de la segunda guerra mundial, los cuales van a visitar a su hijo, que está en un sanatorio. A pesar de ser su cumpleaños, sus padres no pueden visitarlo porque se ha intentado suicidar. Su enfermedad es la manía referencial, es decir, siempre está interpretando que todo lo que ocurre a su alrededor es una referencia encubierta a su personalidad y existencia. La esposa coge el álbum de fotografías a su vuelta a casa y recuerda sus sufrimientos en Europa. Más adelante y a una hora inusual alguien llama por teléfono. Se trata de una equivocación. El relato acaba con el teléfono sonando una tercera vez más.

El narrador heterodiegético cuenta en tercera persona lo que le ocurre al matrimonio ese viernes. Su función es narrativa, ya que se limita a relatar la acción. También es una función administrativa (García Landa 1998: 298), puesto que la construcción del discurso y su organización interna están diseñadas de tal forma que el lector participe del relato eligiendo el final, decidiendo si esa llamada vuelve a ser otra equivocación o es de algún encargado del hospital que le notifica el suicidio de su hijo. Hay que recordar que detrás del narrador ficticio se encuentra Nabokov, cuya obra está llena de

guiños al lector para que tome un posición hacia ésta. El poder del narrador se basa en su uso del lenguaje. En este relato vemos cómo el narrador manipula la narración de los hechos para hacer que el lector dude qué final darle a la historia. Al principio del relato el narrador nos dice: “That friday everything went wrong” (ND 53). A partir de aquí, vemos toda una serie de sucesos e imágenes negativas:

The bus they had to take next kept them waiting for ages... It was raining. (ND 53)

He had again attempted to take his life... A few away, under a swaying and dripping tree, a tiny half-dead unfledged bird was helplessly twitching in a puddle... He kept clearing his throat in a special resonant way he had when he was upset... a girl... was weeping. (ND 54)

her old albums... aunt Rosa... had lived in a tremulous world of bad news, bankruptcies, train accidents, cancerous growths —until the Germans put her to death. (ND 56)

She thought of the endless waves of pain that... she and her husband had to endure...

I can't sleep because I am dying... To the Devil with Doctors! We must get him out of there quick. Otherwise we'll be responsible. (ND 57)

Merece la pena destacar la imagen del pájaro cerca de la parada del autobús. Podría ser una metáfora del hijo (Richter 1984: 428), ya que su último intento de suicidio está relacionado con la acción de volar<sup>34</sup>.

Todas estas imágenes de desgracias y penas parece que van a culminar en la llamada de teléfono del hospital anunciando el suicidio de su hijo, llamada que tiene lugar a una hora inusual. Richter (1984: 427) cree que pueden existir dos respuestas para esta tercera llamada telefónica: que proceda del sanatorio o que sea, de nuevo, una equivocación. Sin embargo, este crítico cree que la tercera llamada procede del sanatorio, lo que justifica con estas imágenes negativas que acabamos de citar. Además Richter también destaca otras: la vestimenta negra que lleva la madre, el hecho de que la historia tenga lugar en viernes, que es el día en el que se crucificó a Jesucristo, y el hecho de que aparezca en las cartas de la baraja el as de espadas, que es un símbolo de la muerte: “she retrieved some playing cards... knave of hearts, nine of

---

34. De hecho, todas las interpretaciones que se hagan sobre esta narración breve van a ser un eco de la enfermedad referencial que padece el protagonista. Es como si el autor dedicara este relato al acto de la lectura.

spades, ace of spades” (ND 57). Se trata de un juego de alusiones a la muerte que Nabokov construye de forma consciente y que ya ha utilizado en otra ocasión. En “An Affair of Honor” Anton Petrovich teme por su vida en el duelo en el que va a participar; coge la baraja y, al sacar el as de picas, dice: “The ace of spades. Ah! That’s bad. The ace of spades –I think that means death” (RB 99). Por otro lado, Kellman (2000: 77) destaca el color negro y su implicación en la descripción de varios objetos cuando los vecinos de Eugenia Isakovna se juntan para anunciarle la muerte de su hijo en “Breaking the News”.

Es interesante la lectura que da Garrido (1995) de este relato. Destaca que el hijo entiende, como se dice en el texto, “everything happening around him is a veiled reference to his personality and existence” (ND 54), que la madre al ver el album de fotografías, “creates an intimate link between those models of action, isolating herself from outside activity to interpret te messages coded in and by her photographs” (Garrido 1995: 146) y que el propio lector sufre de esta enfermedad referencial al interpretar el texto.

Sin embargo, se introduce un nuevo motivo: “The telephone rang a second time. The same toneless anxious young voice asked for Charlie” (ND 58). Se producen dos llamadas de teléfono y ninguna de las dos procede del hospital. Se trata de una joven que pregunta por Charlie y que ha confundido el cero por la letra o. El teléfono vuelve a sonar una tercera vez en casa del matrimonio: “He had got to crab apple, when the telephone rang again” (ND 58). El narrador no finaliza el relato, no dice de quién procede la llamada. El lector tiene que elegir su procedencia o entender que es un juego más del autor y no buscar justificaciones para explicar una procedencia otra.

Puede proceder de la enfermera del hospital informándoles de que su hijo finalmente se ha suicidado. Todas las imágenes que han aparecido en el relato tienen que ver con la tristeza y la muerte. De acuerdo con Hagopian (1981: 117), Rosenzweig (1998: 156) y Martin Terry (1991: 77), el tono del relato pertenece al punto de vista pesimista de la madre. De ahí que haya tantas imágenes de sufrimiento. Sin embargo, la chica de las dos llamadas telefónicas se ha podido volver a equivocar una tercera vez. El narrador no nos lo dice. Lane (1986: 154) destaca: “The ambiguity of the final phone call forces the reader... to go back and examine the story for the signs and symbols which make everything clear”. Ése es el acertijo literario que tenemos que resolver los lectores. Aunque ha presentado el relato de forma realista, ésta es la actitud volitiva del narrador: proponerle un juego al lector.

Además, como destacan Richter (1984:427), Dole (1987: 303), Field (1988: 287), Mignon (1991: 174) y Rosenzweig (1998)<sup>35</sup>, el planteamiento del lector para determinar si la última llamada tiene que ver con el suicidio del joven o no duplica la enfermedad referencial del personaje y hace que la sufra también el lector. La enfermedad denominada “referencial mania” implica que “the patient imagines that happening around him is a veiled reference to his personality and existence” (*ND* 54). Así, el intentar encontrar pistas que le lleven a descubrir el significado final de la tercera llamada hace que el lector también sufra de esa misma enfermedad referencial. Como remarcan Dembo (1967: 85) y Rosenzweig (1998: 258), Nabokov se dirige a sus lectores como relectores, ya que es consciente de los acertijos que deja en sus obras para que éstos los resuelvan.

En general, los narradores de Nabokov tienen ciertas características comunes. Juegan con la realidad objetiva y subjetiva hasta no conocerlas y confundirlas. Unas veces, hacen comentarios de los sucesos o se dirigen al narratorio entre guiones o paréntesis, de tal forma que se distancian de lo que están diciendo. Otras veces, utilizan la letra en cursiva para destacar alguna circunstancia, que cargan de subjetividad. Los narradores de Nabokov suelen ser los protagonistas principales de la historia que relatan o conocer a quien les ha contado esa historia. Sin embargo, cada uno de ellos tiene una serie de características y se comporta de una forma peculiar, como hemos observado en las narraciones breves escritas originalmente en inglés, lo cual les hace a cada uno de ellos irrepitibles y necesarios.

#### 3.1.4. ASPECTOS METAFICCIONALES DE LA NARRACIÓN DE NABOKOV

Nabokov encuentra características comunes en la naturaleza y la literatura. Así, nos dice: “I discover in nature the nonutilitarian delights that I sought in art. Both were a form of magic, both were a game of intricate enchantment and deception (en Shloss 1967: 226). De hecho, en muchas de sus narraciones breves aparecen aspectos que dejan al descubierto la propia construcción del relato. Por ejemplo, como hemos visto anteriormente, sus

---

35. El artículo de Rosenzweig titulado “The Importance of the Reader Response in Nabokov’s ‘Sign and Symbols’”, de 1998, es un interesante estudio sobre el hecho de que el relato haga que el lector se encuentre en la encrucijada de dos fuerzas contrarias para interpretar la tercera llamada.

narradores se saben inventores del relato. Esta característica ha sido una de las constantes de Nabokov en su obra, puesto que ya en 1937 Vladislav Khodasevich (1970: 97) destacaba: “Sirin does not mask, does not hide his devices... on the contrary, ... Sirin himself places them in full view like a magician”. En esa época también Vladimir Weidle afirmó que el arte era el gran tema en la obra de Nabokov (en Parker 1995: 68). Otros críticos posteriores han destacado también esta tendencia a dejar al descubierto los mecanismos de sus obras. Stegner (1966: 20) enfatiza que una de las características recurrentes de Nabokov es mostrar “the illusion of reality”. Appel (1967: 117) comenta que Nabokov “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”. Muchos críticos<sup>36</sup> consideran abiertamente a Nabokov un escritor metaficcional por estas características. Alter (1975) define la obra metaficcional en los siguientes términos:

A fully self-conscious novel, however, is one in which from beginning to end, through the styles, the handling of narrative viewpoint, the names and words imposed on the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construction set up against a background of literary tradition and convention. (Alter 1975: XI).

El escritor metaficcional se da cuenta de que el mundo como tal no se puede representar en una obra literaria, por lo que muestra su condición de artificio y explora sus procesos de construcción, como destaca Stonehill (1988: 3): “The fictional illusion of reality is repeatedly destroyed so as to remind the reader that the fiction is in fact an illusion”. Esta característica la veremos repetida de distintas formas en las narraciones breves de Nabokov. A continuación, analizaremos lo que Struve (1967 54) destaca de este autor, su concepto de literatura como artificio, su interés en los problemas de composición y su negativa a utilizarla para mandar cualquier tipo de mensaje.

En las obras metaficcionales el texto es consciente de sus propios procesos narrativos y los refleja para mostrar su condición de artificio. Uno de los aspectos de la obra metaficcional es que no tiene como objetivo reflejar la vida

---

36. Ya desde finales de los años sesenta, como Scholes (1967), Merivale (1967), Merrill (1970), Fogel (1974), Alter (1975), Rother (1976) o Roseblum (1978).

sino su propia escritura. Esta característica la refleja Nabokov en sus relatos. Una forma en que Nabokov lo demuestra es haciendo referencia al lenguaje y mostrando su estatus de artificio escrito. Sobre esta idea, M. Boyd afirma: “By focusing on the ‘pure act of writing’ and on the question of ontological status of language, modern reflexive literature encourages us to look at ‘the discourse of ideas’ as simply another manifestation —albeit in heavy masquerade— of language affirming its own opacity” (Boyd 1983: 171). Lilly (1979: 98) enfatiza el uso reflexivo del lenguaje que Nabokov hace en su ficción: “He makes language so self-conscious, so self-referential, that it becomes itself an object for scrutiny for the reader, whose attention thereby gravitates towards the mode of telling and away from the tale”. Así, podemos encontrar digresiones de los narradores que se refieren a los mecanismos tipográficos de la construcción del discurso y que marcan una consciencia por el discurso escrito. Es lo que Cohn (1978: 182-183) denomina “scribal act” y que retoma Tammi (1985: 48). En “In Memory of L. I. Shigaev” encontramos un par de ejemplos:

Leonid Ivanovich Shigaev is dead... The suspension dots, customary in Russian obituaries, must represent the footprints of words that have departed on tiptoe, in reverent single file, leaving their tracks on the marble (Nabokov 1981: 151)

A footnote: this is but one of the conceivable versions of my parting with her. (*TD* 153)

Estas dos citas llaman la atención por hacer referencia a los puntos suspensivos o a las notas a pie de página que se utilizan en el lenguaje escrito.

En “Terror” al narrador le gustaría utilizar la letra en itálica:

I wish the part of my story to which I am coming now could be set in italics; (*TD* 115)

Aquí vemos a un narrador consciente de crear su narración y de que para ello necesita el lenguaje escrito, de manera que puede enfatizar en itálica lo que considera preciso.

En “Lance” el narrador hace referencia al papel de cada punto y punto final de su relato:

—from the role every dot and full stop should play in my story (*ND* 162)

En “Tyrants Destroyed” el acto de escribir se enfatiza con la tipografía:

his exile to some distant, flat island with a single palm tree, which, like a black asterisk, refers one to the bottom of an eternal hell. (*TD* 13)

En esta cita, como en la siguiente, vemos que el narrador crea símiles en los que se comparan aspectos de la naturaleza, como una isla o una estrella, con aspectos topográficos. Nabokov evidencia su interés por la naturaleza y la escritura. De esta forma, en “Time and Ebb” sucede lo mismo, ya que el acto de escribir se vuelve a autorreferir:

and then nothing but a lone star remained in the sky, like an asterisk leading to an undiscoverable footnote. (ND132)

En “That in Aleppo Once” también tenemos otra comparación que hace referencia al lenguaje escrito:

When I want to imagine her, I have to cling mentally to a tiny brown birthmark on her downy forearm, as one concentrates upon a punctuation mark in an illegible sentence. (ND 114)

En “Ultima Thule” se menciona la frase, que es la que hace posible un discurso o una elipsis:

However, (as I fumble among the torn silks of phrase), let me return to Falter. (RB144; énfasis añadido)

I am doomed to use physical nature in order to finish recounting you to myself, and then to rely on my own ellipsis. (RB 168)

Finalmente, en “Conversation Piece, 1945” el narrador comenta sobre las insuficiencias del medio escrito lo siguiente:

I am afflicted with a bad stammer at crucial moments and therefore the sentence did not come as smooth as it is on the paper. (ND 109)

De nuevo en esta cita vemos a un narrador consciente de inventar el relato y hacerlo por medio del lenguaje escrito. Estos ejemplos muestran autorreferencias textuales. Tammi (1985: 49) comenta que estas autorreferencias textuales sirven para hacer explícita la ficción en su estatus de artificio. Otros ejemplos que también podemos encontrar son anagramas y juegos de palabras. Los anagramas de Nabokov más famosos son Blavdak Vinomori en *Laughter in the Dark*, Vivian Bloodmark en *Speak, Memory*, Vivian Darkbloom en *Lolita* o Mr Vivian Badlook en *King, Queen, Knave*. Sin embargo, vemos descripciones cuya finalidad no es tanto retratar la realidad que se cuenta como llamar la atención sobre el propio lenguaje, tal como se aprecia en las citas de estas narraciones breves:

En “A Busy Man” encontramos un narrador introduciendo el proceso de invención de poesía del personaje de esta forma:

... ta-ta-ta (anything in -ations) our bourgeois *Internatsional!* Is the result witty? Is it amusing? (*DS* 173)

En “An Affair of Honour” el narrador también se muestra muy explícito en ciertas descripciones:

The dinning-room clock struck five: ding-dawn (*RB* 101)

He was sitting with his face turned toward the window, listening to the wheels beating out the rhythm ‘Abattoir... abattoir... abattoir’ (*RB* 105)

Las obras realistas normalmente muestran descripciones muy cuidadosas de lugares u objetos. El narrador realista parece haber explorado esos lugares o haber visto esos objetos muy de cerca. Sin embargo, en estos ejemplos donde las descripciones son tan minuciosas y en las que se aminora el ritmo del movimiento de la historia, al ser casos de la pausa narrativa (Genette 1980: 95), los narradores parecen mofarse de las descripciones detalladas. El resultado es que el propio lector se da cuenta de que el narrador es consciente de la utilización de ese mecanismo y de que su objetivo es sorprenderle. De alguna forma, producen un efecto de divertimento en el lector, un resultado opuesto al realista que el narrador supuestamente pretende.

Tolstaia y Meilakh (1995: 655) destacan varios relatos que tratan el tema de la creación. En “Spring in Fialta” resalta el hecho de que aparezca la imaginación como la fuerza motivadora del proceso creativo. En “Torpide Smoke” aparece el poeta, Grisha, componiendo poesía, estando en la base de ese proceso la impresión que ha tenido éste al ver humo extendiéndose sobre un tejado. Además, se ve cómo toma forma y se transforma en verso. Estos críticos también destacan el relato “Recruiting”, ya que aparece un narrador que le cuenta al lector que ha estado durante tres años trabajando en una novela. Esta es otra característica típica de los relatos de Nabokov. Sus relatos y sus narradores hacen referencias y comentarios sobre el acto de escribir o sobre la literatura como creación. Se trata de una característica que ya había sido remarcada por otros críticos anteriormente. En 1936, Wladimir Weidlé destacó la singularidad de Nabokov, en aquel momento Sirin, por utilizar el tema de la creación (en Parker 1995: 68); y en 1937, Khodasevich señaló que Nabokov utilizaba básicamente el tema del papel del artista en sus trabajos (en Grabes 1977: 21). De nuevo es una característica que vuelve a reflejar los mecanismos relacionados con el acto de escribir. De esta forma, encontramos las siguientes citas:

En “A Guide to Berlin” el narrador comenta sobre la creación literaria lo siguiente:

I think that here lies the sense of literary creation: to portray ordinary objects as they will be reflected in the kindly mirrors of future times; to find in the objects around us the fragrant tenderness that only posterity will discern and appreciate in the far-off times when every trifle of our plain everyday life will become exquisite and festive in its own right: the times when a man who might put on the most ordinary jacket of today will be dressed up for an elegant masquerade (*DS* 94)

En “The Passenger” encontramos a un escritor y un crítico hablando sobre la escritura de un relato y leemos interesantes comentarios sobre la escritura de ficción, los cuales nos recuerdan a *Ficciones* de Borges:

To indulge our readers we cut out of Life’s untrammelled novels our neat little tales for the use of schoolchildren. (*DS* 74)

If you were writing a detective story, your villain would have turned out to be not the person whom none of the characters suspect but the person whom everybody in the story suspects from the beginning, thus fooling the experienced reader who is used to solutions proving to be *not* the obvious one. (*DS* 79)

También aparece el tema de la creación de ficción en “A Christmas Story”, al encontrarse con el proceso de escritura de un cuento de Navidad en la Unión Soviética donde tendrían que aparecer las ideas del régimen, y en “Lips to Lips”, en ejemplos como los siguientes:

*‘Please, let me get your hat and manteau’ (crossed out)...*

The author was terribly impatient to plunge with his hero and heroine into that starry night... Illya Borisovich reread what he had written, puffed his cheeks, satred at the crystal paperweight and finally made up his mind to sacrifice glamour to realism. (Nabokov 1975: 53)

“Let at least one word of my writings impregnate a reader’s heart”. (Nabokov 1975: 56)

*Arion* was reviewed in the papers. The first of those reviews did not mention Illyin at all. The second had: ‘Mr Illiyn’s “Prologue to a novel” must surely be a joke of some kind’. The third noted merely that Illiyn and another were newcomers to the magazine. Finally, a fourth reviewer... wrote as follows: Illiyn’s piece attracts one by its sincerity”. (*RB* 64)

En la primera cita vemos cómo el narrador nos introduce al mundo ficticio creado por el escritor del relato, Illya Borisovich, que aparece en letra

itálica. Luego, junto con las otras dos citas, el narrador se centra en describir el proceso de creación literaria de ese personaje y en la crítica literaria que acompaña ese mundo creativo. Este ejemplo destaca, además, el proceso estereotipado de la escritura de una novela, por lo que se parodia a un mal escritor.

En “Lance” también encontramos comentarios sobre las posibles influencias de la narración del narrador:

I am insidiously influenced by the standard artistry of modern photography and I feel how much easier would have been in former days... (*ND* 164)

También se refleja el ambiente literario en “A Forgotten Poet”, donde se cuenta lo que aconteció en el homenaje al poeta Perov. Se aprecia en el hecho de que algunos de los narradores sean artistas literarios, como ocurre en “Terror”, “That in Aleppo Once” y “Conversation Piece, 1945” y en que en distintos relatos se hagan alusiones a diferentes literatos. En “Lips to lips” se citan autores rusos como Pushkin y Korolenko (*RB* 56). En “A Forgotten Poet” se cita a Pushkin, Tyutchev, Rip Van Winkle (en *ND* 34) y Nekrasov (en *ND* 40). En “The Admiralty Spire” se cita a Pushkin, Blok y Chéjov (*TD* 125-126). Y en “That in Aleppo Once” se cita a Chéjov. El hecho de hacer alusión al ambiente literario, a diversos escritores, a las posibles influencias de un relato o al acto de escribirlo es otra forma de autorreferirse a la escritura de ficción. Fowler (1974: 137) remarca que se trata de “allusion[s] to art, nothing else, a creator indicating creation by pointing to the creation of colleague deities”. Como ya sabemos, la obra metaficcional trata de temas que reflejan su propio artificio. Cualquier característica o agente en la construcción de una obra literaria puede ser un tema relevante que reflejar.

Otra característica que tiene el narrador nabokoviano es que el lector no puede fiarse de él, ya que debe tener en cuenta toda la información que le da para averiguar cuál es la verdad o saber que, simplemente, no quiere informarle de todo. Como destacan Hyde (1977: 17) y Nicol y Barabtarlo (1993: XII), el lector de Nabokov debe participar activamente en su lectura relacionando, ordenando y evaluando la información dada por el narrador, dándose cuenta de las pistas falsas y de las trampas. Hay veces que el narrador no se molesta en dar nombres a sus personajes. Así, en “The Vane Sisters” uno de los personajes se llama D y en “The Assistant Producer” el narrador se refiere a un par de personajes como General L y General R. Otras veces,

el narrador no quiere dar más información y lo dice directamente. En “Tyrants Destroyed” se limita a decir a veces “and so forth, and so forth, and so forth” (*TD* 41), lo mismo ocurre en “The Circle” (*RB* 234). Hay veces que puede referirse a un asunto ya conocido y no quiere aburrir a sus lectores, y otras que simplemente evita dar información.

En “Breaking the News” vemos un narrador que tampoco quiere terminar sus descripciones:

It was a March day in 1935, and after a rainy dawn, one horizontal section of Berlin was reflected in the other variegated zigzags intermingling with flatter textures, et cetera. (*RB* 43)

Lo mismo sucede en “Solus Rex”, que supuestamente iba a formar parte de la misma novela junto a “Ultima Thule”. El narrador de “Solus Rex” tiene la misma tendencia a no acabar sus descripciones:

King Edarie found himself unable to take his seat at the reception for the elected officers, it was certainly not a question of piles. And so on and so forth. (*RB* 180)

Look for it afterwards and give it to him... an interesting little object, historical value and all that. (*RB* 181)

Hay otras veces que el narrador no tiene suficiente información, no se acuerda o está confundido. El narrador duda y es el lector el que tiene que tener en cuenta la información dada para deducir cuál es la verdad. Por ejemplo, el narrador de “Cloud, Castle, Lake” no recuerda y dice:

I cannot remember his name at the moment. I think it was Vasili Ivanovich. (*ND* 89)

En “Conversation Piece, 1945” el narrador no se acuerda de los nombres de dos de los personajes:

Two willowy, interchangeable maiden ladies on hard chairs had names beginning with ‘W’. (*ND*103)

Éste es un ejemplo en el que, además, destaca el juego de uves dobles que utiliza. Por otro lado, con este tipo de narrador, el lector tiene que tomar parte para entender y deducir lo que está ocurriendo. Por ejemplo, en “Recruiting” el lector acaba por entender que el narrador inventa un punto de vista particular de un transeúnte desconocido alemán, señalando finalmente que era un ejercicio. Además, incluye un autorretrato propio, que le hace deducir al lector que, de la misma forma que el otro personaje

desaparece, así lo hará también él: “My representative, the man with the Russian newspaper, was now alone on the bench and, as he had moved over into the shade where V.I. had just been sitting, the same cool linden pattern that had anointed his predecessor now rippled across his forehead” (Nabokov 1981: 107). En “Terra Incognita”, como ya se ha visto en ejemplos previos, aparece un narrador que parece delirar, que no recuerda quiénes son sus compañeros de viaje, que no sabe por qué está en medio de la jungla y del que uno no se puede fiar, como él mismo reconoce. El narrador de “Signs and Symbols” no termina la historia, ya que no dice quién es el que llama por teléfono a la pareja de ancianos la tercera vez. No se sabe si será una equivocación de nuevo o alguien comunicándoles que su hijo se ha suicidado. Este relato tiene un final abierto, como comentan Andrews (1982: 140) y Toker (1993: 167), o es ambiguo, como remarca Carrol (1974: 214). A Nabokov le gustaban este tipo de finales, los cuales reconocía que eran influencia de Chejov y sobre los que destacó: “There is no solution in a typical Chekhovian story —the story fades out like life; there is no end, for as long as there is life there is no possible conclusion to troubles” (en Quennel 1979: 38). Esto es precisamente lo que hace Nabokov en este tipo de finales.

Hay veces que el narrador no da suficiente información o la da equivocada. Nabokov consigue siempre la especulación y la deducción del lector. De este modo, nos hallamos ante un tipo nuevo de lector del que Booth (1987: 302) comenta: “He is making his reader by forcing them into a level of alertness that will allow for his most subtle effects”. El lector debe decidir lo que creer o no. Sin embargo, el narrador no deja de controlar la situación porque detrás de él está el autor. No hay un paso que el narrador dé que no lo haya pensado el autor antes. No hay ninguna conclusión a la que el lector implícito llegue que no haya pasado antes por la mente del autor a través de las diferentes pistas que el narrador proporciona. En este sentido, Nabokov (1990: 69) comenta: “The design of my novel is fixed in my imagination... I am the perfect dictator in that private world... I alone am responsible for its stability and truth”. El autor siempre tiene el control de esa ficción. Sin embargo, el lector real puede no compartir la reacción del lector implícito. Por esta razón, Nabokov habló de que sus lectores ideales deberían ser pequeños Nabokovs para poder comprender el texto completo<sup>37</sup>. El lector debe seguir las pistas dadas por el autor para jugar a ese juego.

37. Aunque también cabría hablar de un tipo de lector crítico que tiene una formación. Evidentemente, este tipo de lector no entraría dentro del lector ideal de Nabokov, porque analizaría más aspectos que aquellos para los que Nabokov da pistas.

The author and the reader are secretly in collusion, behind the speaker's back... The effect is most clearly distinguishable when the narrator shows ignorance of matters of fact... Our pleasure is compounded of pride in our own knowledge, ridicule of the ignorant narrator, and a sense of collusion with the silent author who, also knowing the facts, has created the trap for his narrator and for those readers who will not catch the allusion... (Booth 1987: 304-305)

En este sentido, cabe destacar una cita de “That in Aleppo Once” en la que el propio Nabokov entiende la importancia de que el lector construya la historia a través del prisma de su arte para poderla comprender:

You, happy mortal, with your lovely family (how is Ines? How are the twins?) and your diversified work (how are the lichens?), can hardly be expected to puzzle out my misfortune in terms of human communication, but you may clarify things for me through the prism of your art. (Nabokov 1960: 122)

Es interesante recordar que en los relatos de los años veinte y treinta de Nabokov aparece lo que Nicol y Barabtarlo (1993: XIII) denominan “a bold, epiphanic voice which signals the demiurgic and ordering presence of an observer where matters”. Se trata de una voz que se oye en las frecuentes digresiones del narrador nabokoviano a lo largo de sus relatos, comentando la historia o dirigiéndose al lector, por ejemplo. Este mecanismo tiene su ejemplo más conocido en *Lolita*. Otro tema que trata en sus relatos es el de las referencias a otros autores literarios, especialmente de la literatura rusa, que culminará con la novela *The Gift*. También aparecen ecos de su propia obra literaria, que acabarán dando como resultado novelas como *Transparent Things* y *Look at the Harlequins*.

### 3.1.5. EL NARRADOR EN LOS RELATOS DE NABOKOV: BREVE CONCLUSIÓN

Cuando hablamos del narrador de los relatos de Nabokov, podemos apreciar ciertas características comunes a muchos de ellos, aunque cada uno tenga su propia originalidad. Nabokov siempre ha negado las ideas de la escuela biográfica proyectada, que estudia la obra de un autor desde el punto de vista de su vida. Sin embargo, como ya hemos visto, se pueden

encontrar ciertos ecos y reflejos del autor en su obra. Hay narradores que, como Nabokov, son rusos blancos pertenecientes a la inteligencia en el exilio berlinés o parisino. Esos narradores muestran conocimientos literarios y culturales que tiene el autor y les gusta jugar con las palabras o hacer apreciaciones filológicas como a Nabokov. Otras veces, se interesan por los mismos pasatiempos y temas. Asimismo, hay relatos donde aparecen referencias puntuales a la familia y propiedades de Nabokov y otros, a sus obras. Todas estas referencias contextualizan las historias, creando, además, un juego de reflejos del autor en su obra breve que solamente un lector conocedor de los aspectos personales y literarios del autor puede apreciar.

Otro rasgo que llama la atención en sus narraciones breves es el papel tan importante que tienen el pasado, la memoria y la imaginación. Hay momentos en los que se puede dar lugar a la nostalgia por ese pasado ruso perdido para siempre, como ocurre en el relato "The Wood-Sprite". Sin embargo, Nabokov problematiza las convenciones literarias, las exagera para destacarlas y las defamiliariza. Además, crea un nuevo mundo donde el pasado y el presente se reconcilian. Evoca sus memorias con el objetivo de recrearlas con la ayuda de la imaginación. Para ello, parte de una sensación actual, que suele ser el tacto, y un recuerdo pasado. De esta forma, recupera sus memorias y las mezcla con la imaginación para plasmarlas en su obra y superar la debilitación del tiempo. Hay críticos que han argumentado, por su uso de la memoria y la imaginación, que Nabokov es un escritor romántico. Sin embargo, este autor no le permite al lector identificarse con los protagonistas, como pasaría en una obra típicamente romántica, sino con los procesos creativos de esa narración, que es una característica posmodernista.

Cabe destacar que la forma en la que utiliza la memoria y la imaginación no es la única característica posmodernista que dibuja el autor en su obra. El dejar al descubierto los mecanismos narrativos ha sido una constante en su obra que desde muy temprano destacaron sus críticos literarios. Ésta ha sido la razón por la que se ha argumentado que es un escritor metaficcional. Sus narradores se saben creadores de la ficción que están narrando. Su uso reflexivo del lenguaje, sus digresiones comentando la acción del relato o sus comentarios sobre mecanismos tipográficos de la construcción del discurso hacen que se evidencie la importancia del lenguaje más que la del relato. También está relacionado el propio tema

literario, del que hace uso en sus relatos y que refleja el acto de la escritura y el mundo relacionado con la literatura. Así, Nabokov basa algunos de sus relatos en la creación literaria y la crítica literaria. De esta forma, como el objetivo de su narrador no es retratar la realidad fielmente, nos podemos encontrar con que un narrador no da nombre a un personaje, no acaba sus descripciones o no distingue entre su mundo real y el ficticio creado por su imaginación. Este narrador pasa al lector la responsabilidad de comprender la obra. Nabokov muestra una actitud reflexiva que se centra en los procesos narrativos del relato, haciendo que el lector sea consciente de ello.

Otra cualidad interesante de destacar es el uso que hace Nabokov del narrador homodiegético y heterodiegético, de sus funciones y características. En términos generales, se trata de un narrador que cuenta sus memorias o que ha presenciado o le han contado los hechos que expone, aunque Nabokov también hace uso, en menor medida, del narrador heterodiegético. Pero, al analizar más profundamente las narraciones breves que el autor originariamente escribió en inglés, descubrimos que, además de estas características comunes en mayor o menor medida a todos los narradores de Nabokov, cada narrador habla con una voz propia y peculiar que le hace único. Cada uno de ellos tiene aspectos individuales con los que el autor implícito invita al lector a resolver los enigmas de sus relatos. De ahí que nos refiramos a los narradores de Nabokov.

### 3.2. EL LECTOR EN LOS RELATOS DE NABOKOV

En esta sección vamos a estudiar la figura del lector en la obra breve de Nabokov. Para ello veremos cuáles son las ideas de Nabokov sobre el lector ideal de su obra. Analizaremos las características de ese primer público ruso exiliado que empezó a leer su obra en el Berlín de los años veinte y treinta; un público que, gracias a un bagaje cultural, lingüístico y personal común, podía entender todas sus alusiones y comprender mejor su obra. De esta manera, la figura del lector implícito de sus relatos se acerca más a ese lector de la intelectualidad rusa que al lector posterior a los años cincuenta, cuyo bagaje cultural era muy distinto al del autor. Además, estudiaremos el aspecto irónico de sus relatos, que le hace al lector estar atento para entenderlos y ser consciente de discernir los niveles de ficcionalidad y realidad. Finalmente, analizaremos la figura del narratario en su obra narrativa breve.

### 3.2.1. LA FIGURA DEL LECTOR PARA NABOKOV

Una de las frases más famosas de Nabokov que trata la figura de su lector ideal es: “I write mainly for artists, fellow-artists and follow-artists” (Nabokov 1990: 41). El autor considera a sus lectores seguidores de artistas, con lo que se les presupone conocedores tanto de sus obras literarias como de las de otros autores, si bien éstas no son las características del lector medio. Por otro lado, también los considera compañeros artísticos en el viaje literario y, por tanto, capaces de entender cualquier alusión o juego literario propuesto por el autor. Por eso, al hablar de los placeres de la escritura, Nabokov dice que se corresponden exactamente a los placeres de la lectura, ya que el acierto de una frase es compartido por el escritor satisfecho de su obra y el lector agradecido por el trabajo realizado (Nabokov 1990: 40). En su conferencia titulada “Good Readers and Good Writers”, Nabokov afirmó que el mejor lector es el que relee un libro (Shrayer 1999: 9). Su lector ideal es el que relee varias veces su obra, recuerda datos, los contrasta, se da cuenta de las alusiones, entiende sus juegos de palabras y sus ironías y, en general, comprende la totalidad del texto. Este autor considera a su lector ideal como a un doble, ya que poseería su misma capacidad de comprender la obra. Se trata de una figura cercana a la del *mock reader* de Gibson (1996), cuya habilidad para descodificar lingüísticamente, bagaje cultural y conocimiento literario le hacen comprender correctamente las propiedades de la obra literaria.

En general, se puede decir que Nabokov, en sus escritos y entrevistas, se muestra muy explícito sobre el papel del lector en la literatura. Así lo define en sus *Strong Opinions*<sup>38</sup>:

I don't think that an artist should bother about his audience. His best audience is the person he sees in his shaving mirror every morning. I think that the audience an artist imagines, when he imagines that kind of a thing, is a room filled with people wearing his own mask. (Nabokov 1990: 18)

He [a creative artist] clashes with readerdom because he is his own ideal reader and those other readers are sovery often mere lip-moving ghosts and amnesiacs. (Nabokov 1990: 183)

38. Aunque no es la única publicación donde habla de estos aspectos, ya que Nabokov siempre adjunta con sus obras una introducción donde, aparte de comentar la obra de la que se trata, también habla de sus ideas sobre Freud, de sus influencias literarias o del lector. De este último tema, por ejemplo, habla en los prólogos de *King, Queen, Knave, Glory, The Defense* o *Bend Sinister*.

Nabokov consideraba que él mismo y su esposa eran su mejor público (Field 1977: 26). Tammi (1985: 243) afirma que esa definición de Nabokov, en la que entiende a su lector ideal como la persona que se refleja en el espejo cada mañana cuando se afeita hace del lector su propio doble. Además, Nabokov le pide al lector que comparta directamente con él su visión creativa. Ésta es la razón por la que Nabokov imagina a su lector llevando una máscara suya. Hay que ser un pequeño Nabokov para entender cada alusión y cada juego. Esta apreciación se puede relacionar con la teoría de la lectura intencionalista. Así, Poulet (1983: 45-46) nos dice que “reading, then, is the act in which the subjective principle which I call *I* is modified in such a way that I no longer have the right, strictly speaking, to consider it as my *I*. I am on loan to another, and this other thinks, feels, and acts within me... To understand a literary work, then, is to let the individual who wrote it reveal himself to us *in us*”. Estos comentarios de Poulet apuntan hacia la misma idea, de tal forma que el lector de Nabokov debe abandonarse a sí mismo y sumergirse en el mundo presentado en el libro.

Por otro lado, vemos también cómo ataca a aquellos lectores que no saben entender una obra literaria y simplemente se limitan a mover los labios, sin hacer una lectura comprensiva. Hay que tener en cuenta que esta argumentación presupone que el lector no hace una lectura crítica sino reproductora de la del autor. Esto puede suponer también una cierta limitación, ya que una lectura crítica puede aportar las influencias intertextuales del autor, un análisis de sus características recurrentes, etc.

Además, Nabokov es consciente de que el lector en su obra debe mostrarse activo, participar en el significado de la obra y no sentarse para recibir información simplemente. Alter (1975: 182) destaca: “it gives the reader subtle pleasure in solving its puzzles of narrator and narration”. Llama la atención que, tratándose de un tipo de lector diferente al de la narrativa realista tradicional, muchas de sus obras fueran tan leídas, incluso, internacionalmente. Esta idea destaca Benítez Reyes (1999: 18) al comentar que nadie puede explicarse cómo un escritor que “cerró todas las puertas al lector medio” haya podido llegar a ser uno de los grandes escritores del siglo XX y uno de los que con más facilidad ha vendido sus libros.

### 3.2.2. EL BAGAJE DEL LECTOR

Sin embargo, el primer público que leyó sus obras era mucho más reducido. Hay que tener en cuenta que hasta 1940 Nabokov había sido un

escritor ruso y sus obras se publicaban de forma reducida en Berlín y París, los dos centros de la vida cultural rusa en el exilio. Muchos de los relatos de Nabokov fueron escritos originalmente en ruso en esos años de expatriado en el Berlín de los años veinte y treinta. No obstante, más adelante, cuando ya era un afamado escritor nacionalizado estadounidense, los tradujo al inglés. Hay que tener en cuenta, por tanto, que estos textos rusos traducidos al inglés fueron inicialmente escritos para un público ruso, que tenía unas características culturales y lingüísticas similares a las de Nabokov. Eran expatriados rusos blancos pertenecientes a las clases altas de la vieja Rusia, que habían escapado de la revolución y que tenían unos conocimientos culturales y literarios importantes. Más adelante, los rasgos de sus lectores cambiaron; ya no tenían esta uniformidad. Nabokov renunció a su lengua rusa para pasar a escribir en inglés y, de esta forma, llegar a más lectores y sobrevivir, incluso, como escritor. La lengua inglesa en la que tradujo sus primeras obras, una vez en Estados Unidos, dio cabida a un público más amplio y con rasgos culturales y personales distintos. Como destaca Novosilzov:

Medias palabras le bastarían al lector ruso que conocía e intuía la realidad de Nabokov, su Rusia de la infancia y el ambiente que rodeaba la vida en San Petersburgo o en las casas de campo. Al lector inglés, sin embargo, habitante de Boston, Nueva York o Londres necesariamente había que acercarle por todos los medios aquella realidad, hacerle comprensibles las alusiones y crearle el marco adecuado para, por ejemplo, referirle las costumbres y tradiciones de la época y del lugar. (Novosilzov 1998: 101)

Esto es algo de lo que Nabokov era consciente. Por eso, al hacer las traducciones de sus obras rusas al inglés, también hace comprensibles ciertos aspectos culturales que, de otra forma, no entendería el lector de Nabokov posterior a los años treinta. En este sentido, Meyer (1993: 3) comenta que “for Nabokov the interplay of his languages and cultures is one of the organizing principles governing the selection of allusions that distinguish his work” y Nivat (1995 b: 676) destaca que “the game with linguistic, psychological, and trivial realities of different countries is one of the main pleasures of the American Nabokov”. Shroyer (1999: 126) resalta que, cuando el autor tradujo sus relatos rusos al inglés, estaba pensando en el típico lector americano de *The Atlantic Monthly*, refiriéndose a los casos concretos de las traducciones de “The Aurelian” y “Vasilii Shiskov”.

También los críticos son conscientes de este aspecto. El autor sabe que el tipo de lectores que tuvo en Berlín es distinto del que le dio la fama internacional. Así, por ejemplo, en el prefacio de *The Gift* destaca quiénes eran sus lectores en su época berlinesa: “the Russian Intelligent who was the main reader of my books” (Nabokov 1974: 9). En el prefacio de *Mary* habla sobre los cambios que tuvo que hacer al traducir la novela al inglés y comenta: “los únicos reajustes que he estimado necesarios quedan reducidos a breves frases explicativas, en tres o cuatro párrafos, referentes a peculiaridades rusas (clarísimas para otros emigrados, pero incomprensibles para los lectores extranjeros)” (Nabokov 1984b: 13). Lo mismo sucede en el prefacio que escribe para el relato “Torpid Smoke”: “In two or three passages brief phrases have been introduced to elucidate points of habitus and locale, unfamiliar today not only to foreign readers but to the incurious grandchildren of the Russians who fled to western Europe in the first three or four years after the Bolshevik revolution” (Nabokov 1975: 33). Con estas citas, vemos que el autor se muestra consciente de los diferentes bagajes culturales, lingüísticos y personales de sus nuevos lectores en lengua inglesa. Barbara Heldt Monter (1970: 130) comenta de estas traducciones de Nabokov: “When Nabokov changes some details from Russian into English, he of course makes the detail more appropriate to the particular language, but he often strengthens the thrust of the whole story”. Por esta razón, añade ciertas aclaraciones en frases explicatorias, entre comas, paréntesis o guiones, que le permiten al nuevo lector de Nabokov entender ciertos aspectos que para un expatriado ruso de los años treinta eran evidentes. No obstante, lo hace de tal forma que queda perfectamente acorde con el resto del texto.

Cabe destacar que, al traducir su propia obra, Nabokov no sigue las reglas que él considera básicas para cualquier traductor y que son, en palabras de Grayson, las siguientes:

[Nabokov thought that] The translator should endeavour to reproduce exactly the lexical and stylistic features of the original, with all its imperfections. He should not attempt to emend, improve, update that original. He should not sacrifice accuracy for conventional notions of ‘readability’ or ‘smoothness.’ (Grayson 1977: 21)

Nabokov sigue estas reglas, al traducir las obras de otros autores. De ahí que su traducción de *Eugene Onegin* esté llena de notas a pie de página en las que el traductor explica algunos aspectos que no ha acabado de captar con la traducción hecha. Sin embargo, al traducir su propia obra al inglés,

se conjugan el traductor y el escritor en la misma persona para añadir esas aclaraciones dentro del propio texto, con comas o paréntesis, y sin cambiar el sentido del original. Esto es lo que comenta Dmitri Nabokov (1984: 149-150) sobre la colaboración con su padre para traducir su obra: “He and I had an inviolable compact. I was to furnish as literal a translation as possible, with which he could take whatever liberties he pleased... Meticulous as Vladimir Nabokov’s insistence was on literality in translation, he deliberately allowed himself authorial license when dealing with his own works”.

Se podría deducir que el lector implícito de sus relatos estaría más cerca del prototipo de expatriado ruso berlinés perteneciente a la intelectualidad rusa. “Implied author” es un término introducido por Booth (1961) para designar la versión del autor que se puede deducir del texto. De forma paralela, encontramos la figura del “implied reader”, que tiene que ver con la figura de “mock reader” de Gibson, “whose mask and costume the individual takes on in order to experience the language” (Gibson 1996: 156). El lector implícito es el hipotético lector cuyas habilidades de descodificación lingüística, bagaje cultural y conocimiento general le hacen entender correctamente el texto. Ésta es la razón por la que pensamos que el lector implícito de estos relatos tiene más características en común con el lector de la intelectualidad rusa en el Berlín de los años treinta. Por tanto, Nabokov debe introducir alguna nota explicativa para que sus nuevos lectores puedan entender los relatos de aquella época en su totalidad<sup>39</sup>. Así, en el prefacio de “A Guide to Berlin”, Nabokov reconoce que la traducción ha sido costosa y que se han añadido unas frases para aclarar el contenido: “Its translation has caused my son and me a tremendous amount of healthy trouble. Two or three scattered phrases have been added for the sake of factual clarity” (Nabokov 1994: 90). Vamos a ver algunos casos en los que Nabokov tuvo que aclarar ciertos aspectos al traducir estos relatos al inglés:

---

39. En este sentido cabe mencionar el estudio de los relatos de Nabokov llevado a cabo por Naumann (1978) y Shrayner (1999), ya que manejan las ediciones en ruso e inglés del autor comentan las diferencias de lenguaje y traducción entre ambas ediciones. También cabe destacar especialmente el estudio de Grayson (1977) de la narrativa de Nabokov, donde se compara y se analiza en profundidad la obra de Nabokov en ruso y su traducción al inglés. Además, existen artículos en los que se estudian específicamente las diferencias entre la versión rusa e inglesa de una de sus obras, como es el caso del comentario de Hughes (1970) y Kopper (1989), o en los que se comentan de una forma general sus traducciones del ruso al inglés, como lo hace Barton Johnson (1979 a y b).

Hay ejemplos de aspectos culturales típicamente rusos o de palabras rusas utilizadas en su relatos que Nabokov aclara para ese público que no tiene nada que ver con la cultura ni la lengua rusas.

En “A Bad Day” aparecen dos tipos de juegos para niños que explica entre guiones y entre paréntesis para sus nuevos lectores:

Playing *gorodki* —pitching stout sticks at the wooden pins which resoundingly flew up in the air. (DS 31)

*palochka-stukalochka* (“knock-knock stick”). (DS 36)

En este mismo relato aparecen dos ejemplos curiosos que muestran cómo pronuncia mal el ruso una persona extranjera, como en este caso es una institutriz francesa, después de haber vivido medio siglo en Rusia, apareciendo entre paréntesis la expresión escrita en ruso y traducida al inglés<sup>40</sup>.

Priate-qui? Priate-qui? (pyratki, hide and seek), she uttered with the farcal accent inflicted on Russian by old Frenchwomen after half a century of life in our country. “*Toute n’est caroché (tut ne khorosho, here not good)*” (DS 39)

En “In Memory of L. I. Shigaev” se explica lo que es uno de los platos rusos típicos:

*botviniya*, a cold soup of beet tops” (TD 156).

En “Perfection” encontramos una explicación de un tipo de medida rusa:

You may paddle a little, but don’t go beyond a *sazhen*. A *sazhen* equals about two meters. (TD 188)

También se puede destacar este ejemplo aunque sea distinto a los anteriores. Aquí el protagonista, Ivanov, es tutor de David, cuya madre rusa quiere que aprenda la lengua y la cultura rusas, ya que al nacer en Alemania solamente habla el alemán. En esta cita vemos cómo Ivanov le explica a su alumno el significado de esa palabra.

Otras veces, Nabokov no traduce algunas alusiones en lengua rusa ni las explica en una nota a pie de página. Por ejemplo, Tolstaia y Meilakh

40. Shrayen (1999: 256) destaca que este juego de idiomas entre el francés y el ruso empezó en la obra *Guerra y paz* de Tolstói, “where Nikolai Rostov—in a moment of acute emotional exaltation— reads the French spelling of his sister’s name, “Natache”, as encoding the French word “une tache” [spot], which is semantically charged in the episode”.

(1995: 650) comentan que el nombre del protagonista de “Christmas”<sup>41</sup> es Sleptsov y que el significado de *slep* en ruso es ciego. Además, Naumann (1978: 194) dice que el significado del título original ruso de este relato, “*Rozhdestvo*”, es nacimiento. Hay que tener en cuenta que etimológicamente, de acuerdo con *The American Heritage Dictionary*, la palabra *Christmas* procede del *Old English*, “Crist, Christ + *mæsse*, mass”, es decir, la celebración de Cristo. No sucede como en otras lenguas, como el ruso o el español, donde el significado etimológico tiene que ver con el nacimiento. Los tres críticos destacan que Slepsov, un padre, llega a conocer a su hijo, que ha muerto recientemente, al leer su diario y encontrar su colección de mariposas, es decir, que, se ha mostrado ciego hasta entonces, ya que no conocía muchos aspectos de su hijo. Naumann y Boyd (1993 b: 236), además, comentan que el padre piensa en la posibilidad de suicidarse y es al ver el nacimiento de una mariposa que es un metáfora del alma (Burt Foster 1993: 142), hasta entonces crisálida en la colección de su hijo, cuando deja aparte esos pensamientos y decide no suicidarse, con lo que se refuerza el significado del título original ruso, nacimiento.

Otro ejemplo que destacan Tolstaia y Meilakh (1995: 659) es el del nombre Lik, que da título a uno de los relatos de Nabokov. Significa imagen en ruso. Estos autores interpretan que tiene que ver con el hecho de que, al final, no queda claro si Lik está siendo testigo del suicidio de Koldunov, cuando vuelve a por sus zapatos, o si es simplemente una visión de Lik al morir de un ataque de corazón en la costa.

Barton Johnson (1993: 59) destaca en “Terror” una gran presencia del sonido *uuu*, que es la exclamación en ruso para señalar terror u horror y que ya aparece en la primera sílaba acentuada del título en ruso de la historia “Uzhas”. Otro caso es “A Nursery Tale”, donde hay un juego de alusiones a la cultura rusa. En este relato el protagonista se encuentra con una figura diabólica que le promete regalarle un harén con las muchachas que le gustan por la calle si el número es impar. Al final de la narración, cuando el protagonista va a conseguir la última chica que hace el número trece, se da

---

41. Este relato se centra en el dolor de un padre por la muerte de su hijo, hecho que se relaciona con la gripe que padeció Nabokov a los siete años, que estuvo a punto de costarle la vida y durante la cual Nabokov tuvo un episodio de clarividencia. Por esta razón, Boyd (1993 a: 71) considera que “in later life Nabokov always sought to test the nature and boundaries of consciousness . . . Nabokov would always suspect that although consciousness might appear to be cut off in death, it could well in fact simply undergo a metamorphosis we cannot see”. Esta sospecha se muestra como metáfora en “Christmas” con la aparición de la mariposa.

cuenta de que ésta es la primera elegida, con lo que se queda con el número doce, que es par, y su fantasía desaparece. Meyer (1993: 9) destaca el juego entre el número doce y trece y explica que “as Nabokov points out in his Commentary to *Onegin*, “January 12, 1799 and January 13, 1800 in the world at large would both be New Year’s Day in Russia” (I, xxiv)”.

En “Torpido Smoke” Tammi (1985: 252) comenta uno de los cambios que Nabokov tuvo que introducir en “Torpido Smoke” para aclarar el significado en la versión inglesa:

At intervals scraps of indistinct, laconic speech came from the adjacent parlor (the cavernal centerpiece of one of those bourgeois flats which Russian émigré families used to rent in Berlin at the time), separated from his room by sliding doors. (RB 35)

Además, Nivat (1995 b: 676) nos recuerda que en *Speak, Memory* Nabokov explica que en un piso de estas características vivieron sus padres en el Berlín de los años veinte, piso que prestó a muchas familias de expatriados rusos en sus novelas y relatos.

El mismo tipo de aclaración vuelve a destacar Tammi (1985: 257) en “A Busy Man”, donde el autor añade un comentario sobre las fechas rusas del nuevo y viejo estilo:

(He was born in the previous century when there were twelve, not thirteen, days between the Old Style and the New, by which he lived now). (RB 177)

En el prefacio de “The Visit to the Museum” encontramos una explicación filológica que nos hace entender por qué el héroe se da cuenta de que está en la Rusia soviética.

At one point the unfortunate narrator notices a shop sign and realizes he is not in the Russia of his past, but in the Russia of the Soviets. What gives that shop sign away is the absence of the letter that used to decorate the end of a word after a consonant in old Russia but is omitted in the reformed orthography adopted by the Soviets today. (RB 69)

El único ejemplo de nota a pie de página para dar una aclaración aparece en “Russian Spoken Here” y pertenece al editor, Dmitri Nabokov, que se vería obligado a utilizarla para especificar información sobre un personaje histórico. En este relato Petya está acabando a martillazos con el busto de

“Mr Ulyanov” y hay una nota a pie de página que explica que ése era el nombre real de Lenin (Nabokov 1995: 7). Se trata de un relato que se tradujo después de la muerte de Nabokov en la edición de 1995 de sus relatos. En vez de introducir algún tipo de aclaración entre paréntesis o entre comas, formando parte del texto de la narración breve, como hacía el autor con sus propias traducciones, aquí el traductor, su hijo Dmitri, ha tenido que utilizar una nota a pie de página para explicar esa alusión. De esta forma, la podría entender aquel lector extranjero que la leyera, ya que el lector ruso expatriado de Berlín la comprendía perfectamente.

En estos ejemplos vemos cómo Nabokov especifica ciertos significados culturales, lingüísticos o sociales que no resultan tan fáciles de apreciar a un lector ajeno a ese mundo del expatriado ruso en Berlín y de su Rusia perdida. Nabokov es consciente de ello y por eso lo traduce, aunque también pudo suceder que el traductor añadiera una nota aclaratoria en la versión inglesa.

También se puede destacar otro relato en el que aparece la diferencia cultural entre el nuevo mundo y el viejo. Se trata de “Signs and Symbols”. Este relato muestra que Nabokov era consciente de estas diferencias culturales. Toker (1993: 174) comenta de esta narración breve: “The material culture of the new world is still alien to the old couple: the husband prefers his old coat to his nice blue dressing gown and the wife ignores fashions and cosmetics”. Aquí aparecen ciertos aspectos que muestran que la pareja venida del viejo mundo no se ha aclimatado a la nueva cultura estadounidense.

Los siguientes casos tienen que ver con la cultura literaria rusa de ese lector de los años treinta, ya que hay muchos ejemplos en los que se alude a escritores rusos y únicamente conociéndolos se pueden entender esas alusiones. Sin embargo, en la versión inglesa no hay notas aclaratorias, ya que una de las características del típico lector anglosajón, que a Nabokov le resultaba antipática, es que no conocía la literatura rusa. En alguna ocasión, como sucede en el prefacio de *Invitation to a Beheading*, el autor enfatiza este escaso conocimiento de la literatura rusa y hace, por ejemplo, un cruce irónico de nombres con dos autores rusos: Tolstoevski (1963: 8). Veamos algunas de estas alusiones a la literatura rusa:

En “Sounds” aparece una referencia de *Ana Karenina* al principio del relato. La obra de Tolstoi trata del amor de Ana, una mujer casada, por un hombre que no es su marido. Por lo tanto, dicha referencia pasa a ser una analepsis de la trama del relato de Nabokov, ya que en “Sounds” también

aparece una mujer casada que le es infiel a su marido. El lector sabe que es su amante sólo al final, cuando la protagonista dice: “My husband called from town why I was gone” (CS 22-23).

Tammi (1985: 260) resalta influencias y alusiones de Pushkin en “A Busy Man” y “A Letter that never Reached Russia”. Se cita a Pushkin en “A Letter that never Reached Russia” porque pasó a ser el poeta de la expatriación rusa al simbolizar la libertad. En “A Busy Man” el protagonista recuerda a Pushkin con unos versos e intenta imaginar su camino hacia la muerte, ya que el protagonista cree que va a morir (DS 167). Otras veces, la alusión es a su obra. Así, en “An Affair of Honor”, el narrador intenta recordar *Onegin* para pretender imitar lo que hace el protagonista en su duelo (RB 100-101). Otras veces, el autor destaca alguna influencia literaria en sus prólogos, como sucede también en el de “An Affair of Honor”, donde comenta y reconoce la influencia de *Combate singular* de Chejov. Sin embargo, en este relato Nabokov parodia el tema del duelo.

Hay otras alusiones directas en las que compara una acción de su relato con otra de un relato de la tradición rusa. Así, en “That in Aleppo Once” encontramos: “I come to you like that gushing lady in Chekhov who was dying to be described” (ND 113). También en este relato aparece una influencia de la obra *Othello* de Shakespeare, ya que la frase “That in Aleppo Once” pertenece a dicha obra teatral. La implicación es la siguiente: “it is our mistakes which make our phantoms, our losses, and, in the end, madness and even more that the narrator will commit suicide as *Othello* does after the Aleppo speech” (Field 1967 a: 150).

En “A Forgotten Poet” cita claramente la obra *Los poseídos* de Dostoievski para explicar las dificultades del protagonista del relato:

As one of the accounts has it, ‘soon become aware that something vaguely resembling a Dostoyevskian row’ (the author is thinking of a famous slapstick chapter in *The Possessed*) ‘was creating an atmosphere of awkwardness and suspense’. (ND 32-33)

En este mismo relato, como ya se ha comentado, también se alude a la situación real de desconocimiento de la obra de Nabokov por parte del ciudadano medio ruso, como ocurre con la obra del personaje de relato: “young Soviet citizens know little about his works as they do about mine” (ND 41). Además, el lector también tiene que tener un cierto conocimiento de la persona del autor para saber que la obra de Nabokov estaba prohibida en la URSS.

En estos ejemplos vemos cómo el lector implícito necesita conocer la literatura rusa —que la intelectualidad rusa dominaba en las primeras publicaciones de estos relatos— para entender las alusiones.

Sin embargo, también existen alusiones a obras de otras literaturas que el lector implícito debe entender. Por tanto, se le presupone un cierto conocimiento literario. Hay veces que esta alusión tiene lugar directamente y el narrador cita el autor o la obra en cuestión, como sucede en “Ultima Thule” con *Kubla-Khan*. Pero también lo puede hacer de una forma indirecta, como sucede en “A Christmas Story” otra vez con *Kubla-Khan*. En este relato uno puede apreciar un claro eco de *Kubla-khan Or, A Vision in a Dream. A Fragment* de Coleridge. Este poema pertenece al romanticismo, que supone un renacimiento literario del poder creativo. Por tanto, el origen de un poema procede del artista individual. Él es el elegido y su poesía expresa sus sentimientos y temperamento por medio de la actividad de su imaginación e intuición. En este momento literario Coleridge escribe *Kubla-khan Or, A Vision in a Dream. A Fragment*. Este poema muestra metafóricamente el proceso romántico de la creación de una obra artística. Además, también transcribe parte de uno de los más profundos sueños de Coleridge, después de despertar con imágenes llenas de vida. Algo similar ocurre con Novodvortsev en este relato. Aquí aparece intentando escribir un cuento de Navidad.

The mood, the coloring of the developing work were already there. He had only to create the skeleton, the subject. A Christmas tree— that’s where he should start... The door opened a couple of inches. Delicately, without poking in his head, the neighbour said, “May I bother you for a pen?... This insignificant interruption somehow weakened the image that had already been ripening. (CS 225)

El lector encuentra una situación similar a la que se describe en el prefacio de *Kubla Khan*. Sin embargo, es irónico. La persona de Coleridge de Porlock es un hombre de negocios que pertenece a ese mundo de acción y, por tanto, opuesto a ese mundo superior de emociones, visiones y literatura al que Coleridge y su visión pertenecen. En “The Christmas Story” al vecino le define previamente el narrador como un “Party member” y un “active militant”. Este vecino simboliza el mundo materialista de la URSS a comienzos del siglo veinte y, por tanto, opuesto a ese mundo literario libre. Además, este estado soviético es una dictadura en la que se le dice a todo el

mundo lo que tiene que hacer, incluyendo a los artistas. De esta forma, este miembro del partido toma prestada la pluma del escritor con la que estaba escribiendo. Esta imagen es una metáfora de lo que estaba ocurriendo en aquella época en la URSS con los escritores. Los autores no podían escribir sobre lo que querían, ya que tenían que seguir los mandatos dictados por el gobierno soviético. De hecho esta idea es la que Nabokov irónicamente critica con esta narración breve. Recordemos que una vez dijo: “I loathe and despise dictatorships (Nabokov 1990: 149). Esto es lo que el autor muestra tanto en este relato como en “Tyrants Destroyed”.

Encontramos más casos de alusiones a otras obras de otras literaturas en las siguientes narraciones breves:

En “A Forgotten Poet”, después de que durante mucho tiempo se considerara muerto a Konstantin Konstatinovitch Perov, aparece un anciano anunciando que él es ese poeta en el homenaje que se le hace a Perov. Entonces, el narrador añade:

An anachronistic creature, a live fossil in the nets of an ignorant fisherman, a kind of Rip Van Winkle, was actually attending in his drab dotage the reunion dedicated to the glory of his youth. (ND 34)

El lector implícito tiene que haber leído el relato “Rip Van Winkle” y saber que trata de un hombre que se despertó al cabo de muchos años para entender esta alusión. En “A Nursery Tale” aparece la dirección “No 13 Hoffmannstrasse”, lo que es una clara alusión, como también destacan Naumann (1978: 117) y Boyd (1993 a: 259), a los cuentos fantásticos de Hoffmann, ya que en este relato hallamos la figura fantástica de una diablesa que tienta al protagonista.

En “That in Aleppo Once” aparece una alusión a uno de los detectives más famosos de la literatura policiaca:

But my friend Holmes kept on trying for some time to make her and me confess we were married (ND 117)

En “Mademoiselle O” encontramos también la siguiente alusión:

And really, her French so lovely! Ought one to have minded the shallowness of her culture, the bitterness of her temper, the banality of her mind, when that pearly language of hers purred and scintillated, as innocent of sense as the alliterative sins of Racine’s pious verse? (ND155)

Aquí el lector tiene que saber que entre las características de este autor aparecen la de ser un ferviente católico y la de escribir sus obras de teatro clásico en verso. Como destaca Burt Foster (1995 a: 119), este ejemplo enfatiza el clasicismo francés y lo personifica en la institutriz, cuyos autores preferidos eran Racine y Corneille.

En “Lance” aparecen alusiones al ciclo de las leyendas artúricas porque se compara la destreza de uno de los personajes del relato con la de Sir Lancelot:

If Boke's sources are accurate, the name 'Lancelot del Lac' occurs for the first time in verse 3676 of the twelfth century 'Roman de la Charrete'. Lance, Lancelin, Lancelotik... young knights in their teens learning to harp, hawk, and hunt; the Forest dangerous and the Dolorous Tower; Aldebaran, Betelgeuze —the thunder of the Saracenic war cries. Marvellous deeds of arms. Marvellous warriors, sparkling within the awful constellations above the Bokes' balcony. (ND 166-167)

Nicol (1987: 16) y Barabtarlo (1995: 115) destacan que este relato está escrito como una narración de las leyendas artúricas. En concreto, en esta cita se hace mención a varias hazañas caballerescas: el bosque peligroso, el castillo de la torre dolorosa y las batallas contra los sarracenos. El bosque peligroso es el marco de muchas aventuras caballerescas. En una de ellas, Lancelot encuentra a un caballero que no se deja ayudar a pesar de estar herido por una flecha que lanza una doncella que se bañaba en la fuente de ese bosque (Alvar 1991: 52). El castillo de la torre dolorosa es otro lugar citado en el *roman* francés *Lancelot* que también está relacionado con batallas de los caballeros de la mesa redonda. La aventura más famosa es la liberación del caballero Galván con la ayuda de una doncella (Alvar 1991: 81). También se mencionan las estrellas *Aldebaran*, de la constelación de Tauro, y *Betelgeuze*, de la constelación de Orión, cuyos nombres proceden etimológicamente del árabe<sup>42</sup>. Por un lado, la mención a estas tres figuras recuerda los peligros por los que pasaba Lancelot, el caballero de la mesa redonda; y, por otro, la utilización de estas estrellas, cuyos nombres proceden etimológicamente del árabe, las une con ese mundo de la antigüedad. Pero, al tratarse de estrellas, sirven también de unión con los viajes interplanetarios del protagonista del relato, Lance.

42. “*Aldebaran* [Med Lat. < Ar. al-dabarán : al, the+dabarán following < dabar, to follow]” (Figelman 1985: 92) y “*Betelgeuze* [Fr *Bételgeuse*, prob. < Ar. bit aljauzá]” (Figelman 1985: 174).

El nivel literario del lector implícito debe ser alto, ya que estos casos suponen una serie de alusiones a las literaturas estadounidense, francesa e inglesa, aparte de rusa, como se ha visto en los primeros ejemplos. El lector implícito debe conocer estas literaturas para comprender la totalidad de la obra. Las características del lector de Nabokov son distintas a las de otro tipo de lector, destacando entre ellas la posesión de una base literaria amplia para poder comprender sus relatos.

En el siguiente ejemplo vemos que a ese lector implícito se le supone un cierto conocimiento de idiomas que el lector ruso expatriado, por sus circunstancias, conocería más fácilmente.

Como ya se ha dicho anteriormente, hay muchos ejemplos en los que aparece el idioma alemán en sus relatos sin ninguna traducción añadida. Así, en “Bachmann” encontramos que el relato finaliza con una pregunta en alemán:

It would have been awkward to go up to him and say *Wie geht's dir, Bachmann?*” (*TD* 174)

El lector expatriado ruso, por encontrarse viviendo por lo general en Berlín, podría entender este tipo de ejemplos fácilmente, puesto que no suelen ser largas citas en alemán. Asimismo, también abundan ejemplos de citas en lengua francesa, como ya se ha comentado previamente. El francés era la lengua de la cultura y la educación en la Rusia prerrevolucionaria. Por tanto, una persona perteneciente a la intelectualidad rusa la debía entender.

Finalmente, ese lector expatriado comparte un pasado próximo parecido al del autor, el cual, a veces, aparece reflejado en ciertos relatos:

En “A Russian Beauty” encontramos:

Her childhood passed festively, securely and gaily, as was the custom in our country since the days of old... Everything happened in full accord with the style of the period. Her mother died of typhus, her brother was executed by the firing squad. (*RB* 13)

En “A Dashing Fellow” hallamos:

Our family estate was about as large as your saxony. And all has been lost, all has been burnt down. The glow of the fire could be seen at a distance of seventy kilometres. My parents were butchered in my presence. I owe my life to a faithful retainer. (*RB* 130-131)

En estos ejemplos aparece reflejada la típica historia de sus compatriotas rusos en Berlín. Los lectores de Nabokov en el Berlín de los años veinte y treinta compartirían todo su significado y se verían reflejados, mientras que el lector actual solamente puede atisbar esas situaciones. En el primer ejemplo aparece la historia personal y triste de la protagonista del relato, Olga. Es el típico retrato de la expatriada rusa de clase alta afincada en Berlín o París. Una infancia feliz en la tierra nativa de la vieja Rusia acaba de una forma dramática con la revolución rusa. Los rusos blancos se ven obligados a salir del país para salvar sus vidas y, por tanto, muchos de los familiares caen debido a la revolución y a las penurias del exilio. Esto es lo que Nabokov muestra en "A Russian Beauty", aunque intenta distanciarse de la situación utilizando la ironía. Por ello, en este ejemplo dice que las tristezas de la protagonista "happened in full accord with the style of the period". Es un comentario irónico que alude a la situación por la que tantos compatriotas rusos expatriados habían pasado. Esas tristezas son irónicamente la moda del momento.

En "A Dashing Fellow" la utilización de esa historia personal de tantos rusos blancos por un personaje como Kostia hace que se consiga el efecto contrario en el lector. Sabemos que Kostia le es infiel a su esposa, que ha dado a luz a otro hijo muerto. Vemos cómo corteja a Sonia, a quien le oculta que su padre está a punto de morir llevado por su lascivia. Además, aun siendo él el que tiene un herpes, se plantea que ella le haya podido transmitir alguna enfermedad. Por tanto, el lector se hace consciente de que la historia de su pasado personal es una técnica para impresionar a las mujeres y serle infiel a su esposa.

En esta sección hemos destacado citas que tenían que ver con aspectos culturales, sociales y personales de los rusos blancos que se quedaron en Berlín después de la revolución comunista de Rusia. Como sabemos, después de vivir unos años en Berlín y París, Nabokov se trasladó a Estados Unidos junto con su familia. Ahí se convirtió en un autor americano y tradujo toda su obra anterior rusa. Sobre esta labor Lee (1976: 35) destaca que todo el trabajo literario en ruso de Nabokov se tradujo al inglés desde 1956. Estas traducciones al inglés han sido realizadas por varios colaboradores del autor, pero siempre supervisadas y revisadas por éste. Por tanto, las versiones inglesas de sus obras rusas son realmente suyas. De esta manera, consigue que sean versiones nuevas y viejas a la vez.

Hay que tener en cuenta que sus nuevos lectores no sabían ruso ni tenían apenas contacto con la cultura rusa, cosa que Nabokov reconoce:

None of my American friends have read my Russian books and thus every appraisal on the strength of my English ones is bound to be out of focus. (en Field 1967 a: 5).

Así, Nabokov cuando se decidió a traducir su obra rusa al inglés también tradujo todas las peculiaridades culturales rusas que un lector de habla inglesa no podría comprender. Esto pudo provocar que algunas de sus obras rusas pudieran influir en las americanas. Hay varios ejemplos destacables. Su novela *Lolita* tuvo sus primeras semillas en “A Nursery Tale” y *The Enchanter*. *Bend Sinister* tiene muchas características en común con “Tyrants Destroyed”, como destaca Burns (1979)<sup>43</sup>. Otras veces Nabokov utiliza mecanismos en sus novelas que ya ha utilizado y trabajado en sus narraciones breves. Así sucede con la paralepsis autoconsciente que ha dado el estudio de Toker (1986)<sup>44</sup>. Otro ejemplo es la figura del *Doppelgänger* que aparece en relatos posteriores como “The Life of a Double Monster” o “Conversation Piece, 1945”. También el uso del juego del ajedrez en su obra empezó muy temprano con relatos como “Solus Rex”,<sup>45</sup> el juego entre la imaginación y la realidad, como sucede en “Terra Incognita”<sup>46</sup>. De todos estos estudios, cabe destacar el último capítulo de Naumann (1978), donde estudia muchos temas comunes entre los relatos y las novelas de Nabokov. Sobre todo, destaca que en la novela *Transparent Things* el autor rescata mecanismos y temas que ya había trabajado en sus relatos. Lo justifica porque se trata de una novela que escribe mientras está traduciendo al inglés muchos de sus relatos rusos.

### 3.2.3. LA IRONÍA EN LOS RELATOS DE NABOKOV

Un mecanismo que suele utilizar Nabokov en sus relatos y más tarde en sus novelas es la ironía. En su diccionario de retórica, crítica y terminología literaria Marchese y Forradellas (1986: 221) destacan que “la ironía consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta

43. En este artículo de Burns (1979), el autor explica las semejanzas y diferencias entre ambas obras y utiliza mucho las tesis de Northrop Frye para exponer sus ideas.

44. En este artículo de Toker (1986), el autor utiliza la terminología de Genette para analizar esta figura en ambas obras y ver cómo la ha desarrollado en *Prin*.

45. En este sentido cabe destacar el estudio de Purdy (1968).

46. Connolly (1983) escribe el artículo titulado “Nabokov’s “Terra Incognita” and *Invitation to a Beheading*. The Struggle for Imaginative Freedom”, que estudia esta característica comparando ambas obras.

a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje”. Efectivamente, el lector debe tener en cuenta este mecanismo para comprender la obra en su totalidad, como Broughton, Brumfit, Flavell, Hill y Pincas (1980: 96) destacan: “The skilled reader is aware of the author’s attitude and purpose whether he intends the passage to be taken seriously or whether he is writing ironically”. Es decir, debe haber un escritor que utilice la ironía y un lector que la capte. Sin embargo, aunque siempre haya un lector implícito que la capte, no todo lector es capaz de entender la ironía con la que el escritor juega. Por eso, Fish (1983: 176) lo denominó “risky business”, ya que no se garantiza que todo lector entienda el juego irónico de lo que dice y no dice el escritor. Así, Booth (1974: 91) dice: “whether it is *seen* as ironic depends on the reader’s catching the proper clues to those intention”. Por ello, el lector nabokoviano debe mostrarse activo para descodificar los aspectos irónicos que el autor escribe en sus relatos. Hutcheon comenta:

The interpreter as agent performs an act —attributes both meanings and motives— an does so in a particular situation and context, for a particular purpose, and with particular means. Attributing irony involves, then, both semantic and evaluative inferences. (Hutcheon 1995: 12)

El lector debe ser consciente de la ironía para poder interpretar el texto correctamente. Al lector implícito que dibuja Nabokov se le presupone una determinada formación cultural que le permite entender las alusiones y elipsis correspondientes, ya que la ironía no es solamente cuestión de intención sino también de interpretación.

En los relatos de Nabokov encontramos varios ejemplos de ironía, como los que vamos a comentar a continuación.

En “In Memory of L.I. Shigaev” se afirma del protagonista, Shigaev, que era “totally indifferent to art, literature” (*TD* 157), a pesar de pertenecer a la “Russian intelligentsia”. En consecuencia, aquí hay un juego en el que el lector atento debe entender lo contrario de lo que se dice, ya que, además, el autor añade una definición irónica de la misma: “the most unobservant race in the world” (*TD* 159). En este caso, la víctima del juego irónico, como la denomina Hutcheon (1995: 15), es la intelectualidad rusa, a la cual también pertenece el protagonista, puesto que se le tacha de ignorante.

En “Russian Spoken Here” hay una nota a pie de página en la que el autor juega deliberadamente con el lector. El relato muestra una familia que tiene una tienda de tabaco y que ha hecho prisionero a un miembro de la GPV soviética, un campesino sin estudios que se llama a sí mismo honesto comunista. Ésta es la nota a pie de página que añade el autor, quien firma como autor y no como narrador:

In this narrative, all traits and distinguishing marks that might hint at the identity of the real Martin are of course deliberately distorted. I mention this so that curiosity seekers will not search in vain for the “tobacco shop in the corner of the building”. —VN (Nabokov 1995: 9)<sup>47</sup>

También en este ejemplo se crea una relación entre lo dicho y lo no dicho, donde el buen lector debe entender que el relato es una ficción y que esta nota a pie de página es un juego irónico para el lector simple, que se convierte en este caso en la víctima del juego irónico, tal y como lo denomina Hutcheon (1995: 15). Es la víctima, porque se toma todo al pie de la letra, pudiendo pensar, incluso, que esa tienda existe realmente. Por tanto, la finalidad de este juego irónico es lúdica.

En “The Thuderstorm” el autor trata la figura del profeta Elías de forma jocosa, ya que aparece cayendo en el patio del narrador con su carro al haber perdido éste una rueda. Naumann (1978: 81) destaca que, aunque no queda claro si lo que el narrador ve es producto de su imaginación o es real, el tratamiento que le da es realista: “the old man is presented with realistic details. The rusty carriage wheel, doghouse, red geraniums, and creaking windows are aspects of the scene that evoke real life”. En este caso, la víctima del juego irónico es el lector simple que no llegue a comprender que el autor está dando un tratamiento realista a un personaje bíblico y que no capte esa ironía hacia la religión. La función irónica es, de acuerdo con Hutcheon (1995: 52), oposicional, ya que una comparación así es contraria a las características tradicionales con las que se presenta a este profeta. Por tanto, la ironía es subversiva, e, incluso, se podía considerar ofensiva desde un punto de vista religioso.

Un final de relato que resulta irónico es el de “The Return of Chorb”, puesto que, después de haber llevado Chorb a una meretriz a su habitación

---

47. Cabe destacar de este ejemplo que en la edición de los relatos del autor de 1995 aparece firmada con V.N., es decir, Vladimir Nabokov y no Sirin, como cabría esperar de un relato publicado en 1923 y no vuelto a publicar hasta la edición de 1995. Esta firma se debe al editor de esta edición, su hijo Dmitri.

de hotel solamente para recordar a su esposa muerta, aparecen los suegros, con lo que se da a entender que éstos van a pensar que la noche que ambos han vivido en el hotel ha sido muy distinta de la que, en realidad, tan castamente han pasado. Así, la víctima del juego irónico es Chorb. En este caso, el aspecto irónico del relato enfatiza la incomprensión de Keller, el suegro de Chorb, incomprensión que Naumann (1978: 25) ha destacado en su análisis de dicho personaje. La función irónica en este relato es la de reforzar y destacar esta incomprensión, ya que, como señala Hutcheon (1995: 48) respecto a esta función, la ironía “[is] used to underline a point... [It is] necessary for emphasis”.

En “A Nursery Tale” Erwin puede conseguir la fantasía de su vida pero, en vez de conformarse con el número conseguido de muchachas para su harén, quiere hacerse con más, lo que provoca que el número no sea impar y la fantasía de su vida no se cumpla. Así, la víctima del juego irónico, como lo denomina Hutcheon (1995: 15), es Erwin. Con esta ironía el autor destaca la avaricia del protagonista por hacerse con un número importante de chicas para su harén particular. Es esta idea la que refuerza el aspecto irónico de la historia. Además, por su contenido, también resulta irónico el título del relato, puesto que, como destaca Naumann (1978: 117), “is clearly not intended for a nursery audience”.

Tammi (1985: 132) y Naumann (1978: 95) destacan la ironía de “A Matter of Chance”. En este relato aparece un episodio de la vida de Aleksey Lvovich Luzhin, la víctima de esa ironía. Éste, después de emigrar de Rusia y deambular por Europa, acaba trabajando de camarero en un tren expreso alemán. Las durezas del exilio, la improbabilidad de volver a su tierra y su dependencia de la cocaína le sobrepasan y planea suicidarse. A ese mismo tren sube su esposa, que va buscando a su marido. Durante el viaje hay muchas ocasiones en las que la pareja se podía haber reencontrado, pero no lo hacen. De esta manera, el hecho de no haberse encontrado en el tren ha sido “A Matter of Chance”. En este relato la ironía refuerza, precisamente, esta idea.

Toker (1993: 168) destaca lo que denomina *irony of fate* de “Signs and Symbols”. En la primera sección del relato llega la pareja de ancianos a ver a su hijo con un regalo de cumpleaños. Sin embargo, no lo pueden visitar porque ha intentado suicidarse. En la segunda sección del relato aparece el álbum de fotografías que abre el pasado de la pareja, lleno de ternura y también de ansiedad por la amenaza nazi. En la tercera sección la pareja se

muestra celebrando que van a sacar a su hijo del sanatorio. Sin embargo, la última llamada de teléfono no se sabe si es, de nuevo, una equivocación o es el anuncio de que su hijo, finalmente, ha acabado con su vida.

El final de “The Leonardo” es inesperado e irónico para el lector. La víctima de la ironía es éste, porque frente a la brutalidad de los hermanos Gustav y Anton el narrador ha dejado deducir al lector que Romantovski era un intelectual. Al final, sin embargo, se descubre que es un falsificador. La función de la ironía en este relato es lúdica, ya que, de acuerdo con Hutcheon (1995: 49), se asocia “with humor and wit... and therefore be interpreted as an estimable characteristic of playfulness”. También se podrían destacar por su final irónico, aunque especialmente inesperado, los relatos “The Vane Sisters” y “The Aurelian”. En “The Vane Sisters” el lector debe entender lo contrario de lo que dice el narrador. Éste demuestra su incredulidad sobre la vida después de la muerte y, como dice Wood (1994: 75), “in fact, both Cynthia and her sister Sybil, also dead, have written themselves into his prose, in the form of an acrostic in the last paragraph, indicating both their continuing presence and the nature of their invention in his life... Although he cannot see them, both Cynthia and Sybil are inside his language, possessing his initial letters”. En “The Aurelian” vemos cómo el protagonista quiere abandonar a su esposa, y su pasión por las mariposas le lleva a España. Sin embargo, después de leer la carta en la que su marido le anuncia su abandono, ésta lo encuentra muerto al lado del mostrador de la tienda. El autor ha creado unas expectativas que acaba rompiendo al final. Como remarca Croft (1965: 21) al analizar este relato, “this twist in the last line, demolishing the whole elaborate picture of vivid circumstantial detail, is one of Nabokov’s specialities”.

Con estos ejemplos de ironía el lector se debe mostrar activo a la hora de dar significado al texto irónico. En este sentido, Burke (1969: 58) habla de un “collaborative process of evaluation” del texto por parte del lector para entender su significado irónico, ya que la responsabilidad para decidir si un texto es o no irónico recae en el que interpreta el texto, en el lector. White (1978: 208) resalta que la ironía presupone “awareness of the distinction between truth and falsehood, of the possibility of misrepresenting reality in language, and of the difference between a literal and a figurative representation” y este conocimiento lo debe saber aplicar el lector nabokoviano en sus relatos. En palabras de Hutcheon (1995: 123), “the ironist is not the only performer or participant and, therefore, the

responsability for ironic communication (or its failure) is a shared one”. De nuevo aparece la idea de que el lector debe recrear, paralelamente al escritor, la obra literaria de Nabokov.

### 3.2.4. EL NIVEL FICTICIO Y REAL EN LOS RELATOS DE NABOKOV

El lector nabokoviano debe aprender a discernir la realidad de la ficción dentro del propio relato. Hay veces que la presentación de la vida en un cuadro o de un sueño se funde con la realidad ficticia, y el lector debe darse cuenta de esta diferencia, ya que se abren las puertas a mundos ontológicos distintos y a la creación de niveles ficticios diferentes. Otras veces, el lector hace esta distinción fácilmente. Nabokov muestra diversas versiones de la realidad, la subjetiva del protagonista y la objetiva de la ficcionalidad del relato, los cuales no siempre coinciden, como destacan Dembo (1967: 4) y de Jonge (1979: 60). Se puede decir que, en este sentido, Nabokov rechazaba la idea de captar la propia realidad. Grabes (1977: 16) comenta: “he believes that reality itself is unattainable and it can only be approached to a degree which varies according to the individual’s perceptive faculty, the degree of approximation determines the appearance of reality which thus becomes ‘a very subjective affair’”. La utilización de distintos niveles ficticios en los relatos apunta a la idea de la dificultad de percibir la realidad objetiva, como sucede en “An Affair of Honour”, “Details of a Sunset” o “Perfection”. Sin embargo, Nabokov utiliza diversos mecanismos para saltar de niveles ficticios y mostrar no solamente la idea de la dificultad de percibir la realidad objetiva, sino también su predilección por crear juegos para el ingenio del lector. Veamos algunos ejemplos de los distintos niveles ficticios en los relatos de Nabokov.

Un ejemplo lo encontramos en “Terror”, donde el narrador dice: “The first night I saw my girl in dream” (*TD* 115). Y otro lo hallamos en “Details of a Sunset”, donde el narrador nos cuenta: “That night Mark had an unpleasant dream. He saw his late father” (*DS* 20). Al tratarse de sueños, se podrían utilizar las ideas del psicoanálisis sobre el retorno de lo reprimido, por ejemplo. Sin embargo, hay que tener en cuenta la opinión que Nabokov tenía sobre la interpretación de los sueños desde la perspectiva de Freud:

Yo me opongo con tanta cortesía como firmeza a la interpretación freudiana de los sueños, con esa su insistencia en unos símbolos que podrían tener alguna realidad en la mente un tanto pedestre y pedante del doctor

vienés, pero que no tienen por qué tenerla en las mentes de personas no condicionadas por el moderno psicoanálisis. (Nabokov 1984: 269).

De hecho, al analizar Nabokov la pesadilla de los personajes de Ana y Vronski y otros dos sueños de Ana en *Ana Karenina* en su *Curso de literatura rusa*, lo hace en términos del arte literario de Tolstoi. Además, deja clara su posición sobre el psicoanálisis, como acabamos de leer en la cita anterior, negándose a cualquier explicación que tenga que ver con él. J.P. Shute (1984: 640), en su estudio sobre la relación entre Nabokov y Freud, afirma que “Nabokov rejects psychoanalysis as he does all totalitarianism of meaning, all systems that claim to have captured and colonized truth”. Nabokov utiliza los sueños o las inserciones semióticas de un cuadro, por ejemplo, para crear niveles ontológicos distintos y, así, jugar con el lector.

Hay ejemplos, como “Terror” y el principio de “Details of a Sunset”, donde aparecen los sueños y se ve muy claramente la frontera entre los diversos niveles ficticios. Esto no sucede en otros ejemplos, como “An Affair of Honour”, “Perfection” y el final de “Details of a Sunset”, donde los sueños o alucinaciones que tienen los protagonistas parecen confundirse con su realidad, sin que el protagonista sea consciente de ello. El lector no se da cuenta de esta situación hasta el final. En estos relatos el segundo nivel ficticio se funde en el primero, de modo que el lector tiene que separarlos. En “An Affair of Honour” Anton Petrovich ha quedado como un cobarde por no enfrentarse a su adversario en un duelo. Sin embargo, sueña que vienen sus padrinos de duelo para comunicarle noticias muy distintas sobre su adversario Berg<sup>48</sup>:

You lucky fellow! Just imagine —Mr Berg also lost his nerve. Well, not “also” but lost his nerve anyhow. While we were waiting for you at the tavern, his seconds came in and announced that Berg had changed his mind. Those broadshouldered bullies always turn out to be cowards... And most important, your wife, when she heard about it, immediately left Berg and returned to you. And you must forgive her’.

Anton Petrovich smiled broadly, got up and started fiddling with the ribbon of his monocle. His smile slowly faded away. Such things don’t happen in real life... Then he rang the bell and ordered a sandwich. (RB 111)

48. Este cambio de nivel ficticio nos recuerda a “An Occurrence at Owlcreek Bridge” de Bret Harte, donde hay un cambio súbito de nivel ficticio que nos sorprende con la muerte del protagonista.

En “Perfection” sucede algo parecido. Ivanov, el tutor, quiere salvar a David, que parece estar ahogándose. Cree que no lo ha podido hacer y que David está muerto. Sin embargo, lo que en realidad sucede es que Ivanov ha sufrido un ataque al corazón y quien está a su lado llorándole es David.

His heart was straining unbearably... I am a poor swimmer, and I have a bad heart, and he drowned... He wanted to take off his glasses, but his agitation... prevented him from doing so... his heart was straining unbearably... Vaguely he reflected that twilight must have come, and that David has perished a long time ago, and he felt... the poignant heat of tears... he felt so sorry for David's mother  
Only then were the clouded glasses removed. The dull mist immediately broke, blossomed with marvelous colors... and there was David standing,... and a fellow with a Red Cross armband was running along the beach. (TD 189)

Al estudiar este relato, Grossmith (1993 a: 78) comenta la importancia de las gafas de sol, ya que únicamente cuando Ivanov se las quita es capaz de entender la realidad de su alrededor, y justifica el título del relato de esta manera: “In the final paragraph of the story Ivanov attains that perfection for which he has striven throughout his life, that ideal of direct contact with the world”.

Shrayer (1997 a: 639) destaca que los estados de experiencia de Ivanov son capaces de unir el pasado y el presente en la memoria: “these moments have been compared to what Nabokov himself termed ‘cosmic synchronization’ (defined in *Speak, Memory* as ‘the capacity of thinking of several things at a time’) and occur precisely during moments of severe heart pains”. Sin embargo, cabría decir que la *cosmic synchronization* que Nabokov refleja en “Details of a Sunset” y “An Affair of Honor” no trata de juntar los recuerdos y las experiencias de momentos presentes, sino las experiencias de situaciones actuales y situaciones placenteras para los protagonistas que realmente no existen.

De “Details of a Sunset” Boyd (1993 a: 232) comenta: “and for the first time Nabokov fashions the end of a story as a trapdoor dropping us from one plane of being to another. We do not observe a character's death as inert fact of our solid world, we experience the mystifying plunge the dead person makes”. En este relato Mark, el protagonista, cree estar con su novia en los últimos minutos de su vida. Sin embargo, en realidad, está entre desconocidos. Al final, el lector se da cuenta de que ha tenido un sueño, y el narrador subraya este hecho diciendo cuando Mark muere lo siguiente:

Mark no longer breathed, Mark had departed —whither into what other dreams, none can tell (*DS* 26)

El narrador ha utilizado la técnica del *showing* de Henry James para mostrar de una forma más directa su muerte. Al terminar el relato, este comentario final del narrador subraya la realidad objetiva que Mark confunde con la ficticia.

Naumann (1978: 185) destaca que el final de este relato muestra cómo los sueños magníficos que tenía con Klara pasan a ser sensaciones de dolor físico. El final es irónico, puesto que su muerte evita que se encuentre con Klara y sepa su infidelidad.

Se puede hablar de epifanías, que tienen que ver con la estética modernista de principios del siglo XX, cuando se formó Nabokov como escritor. Así, podemos apreciar ciertas influencias del momento literario en el que escribió su obra el autor. Estos momentos epifánicos o epifanías son instantes de revelación de los personajes. En “Perfection”, por ejemplo, la epifanía de Ivanov tiene lugar al final del relato, cuando descubre que su discípulo está a salvo y que la perfección se da al tener un contacto directo con el mundo. En “Cloud, Castle, Lake” se trata de una forma más amplia la epifanía del protagonista. El relato nos muestra cómo Vasiliy Ivanovich quiere escapar de una realidad opresiva, lo que consigue al contemplar la nube, el castillo y el lago unidos. Sin embargo, que no puede mantenerse en esa visión. Desde el principio de “Cloud, Castle, Lake”, el paisaje tiene un significado especial, puesto que le sirve de escape ante el tipo de compañeros de viaje que tiene. El momento más especial tiene lugar al contemplar la visión de los tres elementos juntos, lo que para Shroyer (1999: 142) es un momento epifánico y significa que “a biliteral act of communication between the protagonist and the otherworld”, que enfatiza precisamente “the interrelation of the formative elements of the opening’s idyllic space and timeless temporality”. Este momento epifánico tiene que ver con ciertas molestias en el corazón que, en el caso de Ivanov en “Perfection”, le pueden llevar a la muerte.

En “That in Aleppo Once” el lector debe decidir lo que es verdad o no. El protagonista cuenta cómo su esposa dice que le fue infiel, aunque sabe que desvaría. Por consiguiente, esa historia puede no ser cierta. De la misma manera, su esposa solloza por un perro que habían abandonado, pero que el narrador dice que nunca tuvieron (*ND* 116). Asimismo, en otra ocasión el narrador dice que su esposa le ha pedido el divorcio (*ND* 121). Sin embargo, más adelante, en un barco que lleva al narrador a Estados Unidos, se

encuentra con un conocido que le dice que su esposa le estaba esperando en ese barco para ir juntos al nuevo continente (*ND* 122)<sup>49</sup>. Para Barabtarlo (1995: 106), esta narración breve es una historia de celos capaz de deformar la realidad. El narrador parece justificar su actitud así como el hecho de dejar abandonada a su esposa en Europa. No obstante, el lector descubre que su esposa es una enferma. Consecuentemente, el dejarla abandonada es doblemente cruel, pues, además de encontrarse sola, se trata de una mujer inválida psicológicamente.

En la historia de la narración breve podemos apreciar ejemplos en los que el sentimiento de un personaje domina el relato. Por ejemplo, “The Pit and the Pendulum” de Allan Poe trata la experiencia subjetiva de la angustia del protagonista, y “Un hijo” de Maupassant refleja la obsesión de la melancolía. Shaw (1983: 49) comenta: “Considered as an explosion, whether in the reader’s mind, the writer’s —or indeed both— the short story might be expected to deal best with an intrinsically tense situation, a state of affairs which itself challenges the powers of the conscious will”. En los relatos “An Affair of Honor”, “Perfection” y “Details of a Sunset”, Nabokov plantea tres situaciones tensas: la huida de un cobarde de un duelo planteado por él mismo, un ataque al corazón, una infidelidad y una muerte. El autor nos introduce en el mundo de los protagonistas de cada relato para sentir la confusión que ellos sienten y descubrir la percepción del mundo objetivo que ellos tienen. Esto hace que se consiga una extrañeza al comparar la percepción del mundo objetivo con el subjetivo y comprender el error de la percepción subjetiva de la realidad. Esto crea, en el caso de “An Affair of Honor”, una distancia irónica en el lector. Además, estos tres ejemplos nos centran en la idea de Nabokov de que la realidad es algo subjetivo, un tema tratado también por los escritores modernistas de la época en la que Nabokov empezó a escribir. Así T.S. Eliot plasma esta idea en *The Waste Land*, en dos de cuyos versos aparece: “For you know only/ A heap of broken images” (Abrams 1987: 2512).

El propósito del autor en estos relatos es estético, como destaca Karlinsky (1967: 183), “the question of which reality is real, that of the hero or that of his environment, is usually left open. What matters is which of the two realities is the most relevant one for the artistic conception of the particular novel or story”. Además, muestran dos niveles ficticios distintos, dos realidades distintas que el lector debe diferenciar, distinguiendo la más real.

---

49. Características que nos recuerdan a Pnin.

Estos relatos que hemos visto anteriormente muestran cómo el narrador se guarda información, ya que no avisa si se trata de una alucinación o un sueño. El resultado es que el lector tiene que deducir y construir lo que realmente ha sucedido al finalizar de leer el relato. El lector se encuentra con un juego que mezcla ilusión y realidad, de modo que debe buscar esa realidad en el mundo ficticio propuesto. Esta búsqueda supone plantearse seriamente ideas sobre la vida y el arte. De esta forma, Nabokov muestra que la realidad es subjetiva y las percepciones de la experiencia son diferentes.

En este sentido, merece una especial consideración “La Veneziana”, relato que recibe el nombre del cuadro que aparece en la historia, el cual la centra y nos muestra un nivel ficticio distinto al de la trama. En palabras de García Landa (1996: 91), “entendemos que hay una inserción semiótica cuando en el texto narrativo se menciona un objeto semiótico que codifica un mundo posible (real o ficticio) que puede coincidir o no con el mundo codificado por el texto narrativo que le sirve de base”. Hay otros relatos de Nabokov en los que aparecen cuadros dentro del texto. Esta característica puede responder a lo mucho que ya desde pequeño estuvo Nabokov vinculado a la pintura y al dibujo con los diversos tutores que tuvo. Entre los relatos de Nabokov que han dado cabida a los cuadros encontramos “A Forgotten Poet”, “A Bad Day”, “Orache”, “Wingstroke” o “The Visit to the Museum”. Sin embargo, en ninguno toma tanta importancia un cuadro y su nivel ontológico como en “La Veneziana”. Brian Boyd (1993 a: 135) comenta sobre este relato: “with colourful characters and well-controlled romantic entanglements, the story reads like Pirandello: clever metaphysical twists, but none of the nimbus of mysterious meaning the mature Nabokov could imply”. Sin embargo, este temprano relato apunta características que van a ser una constante en la obra de Nabokov, como son la existencia de un narrador consciente de serlo, la aparición de unos artificios que desvelan la ficcionalidad del relato o la creación de una pieza literaria que permita la interacción con el lector para que éste también construya la historia.

Este relato resulta un ejemplo interesante de señalar, puesto que hay momentos en los que el narrador alude al lector.

And then, turning toward Maureen, said a few words that will doubtless surprise the unperceptive reader. Maureen was sitting in a low armchair. (Nabokov 1995: 93)

One must bear in mind that he was a man of morbidly rapturous temperament... (Nabokov 1995: 107)

Son comentarios que realiza el narrador sobre la historia y que, por tanto, muestran a éste en su labor narrativa. También son comentarios sobre la actitud del lector que no pertenecen al nivel diegético del relato. En este nivel encontramos la historia de una serie de personajes que están pasando unos días en un castillo adonde, además, acaba de llegar un cuadro muy interesante llamado *La Veneziana*. Shroyer (1998: 47) destaca que en esta narración breve “Nabokov constructs this other space to host visually perfect images”, es decir, que la imagen de la veneciana es superior a la belleza real de Maureen, a quien se le parece. Además, es una imagen de la que Simpson se enamora. De esta forma, el cuadro adquiere vida hasta el punto de que Simpson se mete en su interior, apareciendo otro nivel ficticio:

He was unaware of how he had got up, gone indoors, and switched on the lights, bathing Luciani's canvas in a warm sheen. The venetian girl stood half-facing him, alive and three-dimensional...

And Simpson, with a profound sigh, moved toward her effortlessly entered the painting... There was a scent of myrtle and of wax, with a very faint whiff of lemon... He realized that the miracle had happened, and slowly moved toward her... lowering her hand into her basket, handed him a small lemon... he accepted the yellow fruit from her hand... It was then that a sudden terror made him compress the cold little lemon. The enchantment had dissolved. He tried looking to his left at the girl but was unable to turn his neck. He was mired like a fly in honey —he gave a jerk and got stuck, feeling his blood and flesh and clothing turning into paint, growing into the varnish, drying on the canvas. He had become part of the painting... he would not breathe. (CS 111)

Este ejemplo recuerda el tema de la fusión entre la vida y el arte, como si el arte fuera un modo de vida verdadero y eterno. Éste es un tema que, como en este relato, aparece en otros ejemplos de la obra de Nabokov. No obstante, el sentido final del relato no es éste, ya que Frank decide fugarse con Maureen a pesar de la postura de su padre, lo que muestra la imprevisibilidad y dinamismo de la vida.

Respecto a sus narraciones breves, encontramos este tópico en “*Lik*”, para cuyo protagonista la vida de la ficción de una obra de teatro es más real. Por ello, entiende que su compañera de reparto vive su verdadera vida con él en el escenario y no fuera de éste:

Lik liked to tell himself that only on the stage did she live her true life, being subject the rest of the time to periodic fits of insanity, during which she no longer recognized him and called herself by a different name. (*TD* 77)

Otro relato que tiene que ver con este mismo tema es “Vasiliy Shishkov”, donde encontramos un personaje que quiere disolverse en su arte:

What did he have in mind when he said he intended ‘to disappear, to dissolve’? Cannot it actually be that in a wildly literal sense, unacceptable to one’s reason, he meant disappearing in his art, dissolving in his verse, thus leaving of himself, of his nebulous person, nothing but verse? One wonders if he did not overestimate

The transparence and soundness  
Of such an unusual coffin. (*TD* 200)

Este tema también es apuntado por Nabokov en *Lolita*, cuando Humbert le ofrece a Lolita el arte de sus memorias como la única eternidad que pueden compartir:

Thus neither of us is alive when the reader opens this book... And this is the only immortality you and I may share, my Lolita. (Nabokov 1986: 307)

La fusión entre la vida y el arte se vuelve a tratar en “La Veneziana”. En este ejemplo, vemos el momento en el que uno de los personajes, Simpson, se introduce en otro nivel ficticio, el del cuadro. El lector es consciente de que se trata de un cuadro y de que es un nivel ontológico distinto, ya que es un mundo totalmente separado del primer nivel ficticio de la historia. Lo mismo sucede con las narraciones breves “Terror” y “Details of a Sunset”, donde los sueños que aparecen están claramente diferenciados de los primeros niveles ontológicos de las narraciones, puesto que el narrador los introduce como tales. Por tanto, en estas narraciones los niveles ontológicos no se fusionan entre sí, como sucede en “An Affair of Honour” y “Perfection”, donde los sueños o alucinaciones de los protagonistas se confunden con su realidad, de modo que el lector no es consciente de este hecho hasta el final. El narrador no dice desde el principio que se trata de sueños y alucinaciones; es el lector el que lo tiene que descubrir. El narrador introduce a los lectores en la cadena de pensamientos de los protagonistas. En el primer ejemplo, el protagonista sueña con que el duelo hubiera acabado de distinta forma y él no hubiera quedado como cobarde.

En el segundo ejemplo, el protagonista, que está sufriendo un ataque al corazón, imagina que está al lado del cuerpo sin vida de su alumno, a quien quería haber salvado de ahogarse. En ambos casos el lector descubre, como los protagonistas, su error: se ha tomado la ilusión por realidad. No obstante, al final la realidad se ha impuesto. El protagonista de “An Affair of Honor” ha quedado como un cobarde y el protagonista de “Perfection” muere de un ataque al corazón. Nabokov ha jugado con el narrador y el focalizador para que el lector haya tenido que darse cuenta de qué realidad es la objetiva.

En el caso de “La Veneziana” el lector es consciente de que, al introducirse Simpson en el cuadro, se introduce en un nivel ficticio distinto. Al estar marcadas estas fronteras entre un nivel y otro, como sucede en “Terror” y “Details of a Sunset”, se debería evitar que se fusionaran ambos niveles. Sin embargo, la fusión es inevitable al ser Simpson, un personaje del primer nivel ficticio, el que se introduce y forma parte de otro segundo nivel ficticio, el del cuadro. Este personaje es uno de esos “agents or carriers of metalepsis, disturbers of the ontological hierarchy of levels through their awareness of the recursive structures in which they find themselves” (Brian McHale 1987: 121). De nuevo el lector de “La Veneziana”, aun siendo consciente de las fronteras entre un nivel y otro, tiene que averiguar y decidir lo que ha sucedido, como también lo hace el lector de “An Affair of Honour” y “Perfection”. De hecho, tiene que elegir entre dos finales que dan respuesta a este hecho en el relato, como le sucede al lector de *The French Lieutenant’s Woman* de Fowles.

El primer final se encuentra en el capítulo noveno del relato. McGore cree que la nueva figura del lienzo de la Veneziana la ha pintado el hijo del capitán y que se puede quitar. Se pone a restaurar el cuadro para eliminar esa nueva figura que se parece a Simpson y, una vez conseguido, tira el trapo con el que la ha estado quitando por la ventana. Bajo esa ventana aparece Simpson, a quien le despierta el jardinero. Sin embargo, la forma en la que reacciona McGore al tirar el trapo por la ventana parece indicarnos que tiene el presentimiento de que algo raro sucede con el trapo. Da la sensación de que McGore es consciente de haber tirado a Simpson por la ventana:

As he was gathering his instruments, suddenly stopped short with a shocked tremor.

How strange, he thought, how very strange. It is possible that —with an odd frown, waddled together and tossed them out the window by

which he had been working. Then he ran his palm across his forehead with a frightened glance at the Colonel... and, with uncharacteristic haste, went out of the hall straight into the garden. (CS 113)

Allí se encuentra Simpson, quien le dice que se ha quedado dormido. Sin embargo, el lector sabe que Simpson se metió en su dormitorio a dormir la noche anterior. Además, el narrador nos dice que el jardinero se encontró un pequeño limón oscuro con la huella de cinco dedos en la zona donde Simpson había estado tumbado, limón que supuestamente le dio la joven del cuadro. Finalizado el relato de esta forma, da la sensación de que se podría enmarcar en el grupo de relatos maravillosos. Sin embargo, existe un segundo final, que, por estar en último lugar, habría que considerar como el final que realmente el autor da al relato.

El segundo final aparece en el capítulo décimo del relato. El coronel lee una nota de su hijo en la que le reconoce que ha sido él quien ha dibujado esa figura, con lo que se acaba con la posible magia que el otro final hubiera despertado. Y es precisamente en este final donde el narrador declara que la historia es una ficción:

Thus the dry, wrinkled fruit the gardener happened to find remains the only riddle of this whole tale. (CS 114)

Es el narrador el que recuerda al lector que lo que está leyendo es una ficción. Además, utiliza la palabra *riddle*, con lo que declara abiertamente que es un juego para que el lector participe. Esta fusión de niveles ontológicos ha sido utilizada adrede por el narrador para evidenciar la ficcionalidad del relato. Es leyendo este segundo final cuando el lector se da cuenta de que ha sido engañado por el narrador, que ha creado una ficción en el capítulo noveno que no es tal. El narrador ha ido creando una expectativa que se viene abajo al final. De esta forma, “el análisis de la expectativa defraudada revela que, en efecto, paralelamente a la percepción del hecho se crea una idea espontánea según la cual el acontecimiento, al realizarse, elimina una versión diferente del acontecimiento, aquella que precisamente se esperaba” (Rosset 1993: 26). En ningún momento espera el lector que Simpson pueda entrar en el nivel ontológico del cuadro y mucho menos que quede un rastro de esa acción en el limón que se encuentra el jardinero. Sin embargo, la “willing suspension of disbelief” del lector puede admitir que se trata de un cuento maravilloso, y, cuando lo hace, el narrador le recuerda al lector, en el último capítulo, que todo ha sido una ficción.

Consideramos que Nabokov ha utilizado la estrategia de *trompe-l'œil* en varios de sus relatos, como es el caso de “La Veneziana”. Douglas Hofstadter define este artificio del siguiente modo:

Postmodernist texts... tend to encourage *trompe-l'œil*, deliberately misleading the reader into regarding an embedded, secondary world as the primary, diegetic world. Typically, such deliberate “mystification” is followed by “demystification” in which the true ontological status of the supposed “reality” is revealed and the entire ontological structure of the text consequently laid bare. (En McHale 1987: 115)

El lector se da cuenta de que este juego de niveles ontológicos se ha creado para demostrar la artificiosidad de la ficción, ya que se crea una inestabilidad en el nivel ontológico del relato. Si en un texto se plasma algo imposible, el lector entenderá que se trata de una ficción. Esto es precisamente lo que Nabokov consigue al permitir a un personaje perteneciente a un nivel ficticio entrar en otro nivel ficticio distinto. Se trata de una ficción que no sigue la lógica de los relatos realistas tradicionales, a los que en un principio parecer imitar este relato y donde un personaje de un nivel ficticio existe únicamente en ese nivel. Waugh (1984: 31) destaca: “the alternation of frame and frame break (or the construction of an illusion through the imperceptibility of the frame and the shattering of illusion through the constant exposure of the frame) provides the essential deconstructive method of metafiction”. El objetivo no ha sido plasmar una historia realista sino socavar el estatus ontológico de la diégesis y mostrar la relación problemática existente entre la realidad y la ficción. Al utilizar un *trompe-l'œil*, lo que se ha conseguido es dejar en evidencia las construcciones y artificios del realismo e intentar la búsqueda de nuevas formas en la ficción. Se ponen de manifiesto los procedimientos convencionales de la realidad en la ficción y se investiga con nuevas técnicas, como el *trompe-l'œil*. Aquí se podría recordar una de las afirmaciones de Stonehill (1988: 14) sobre la novela metaficcional: “the self-conscious novel seems both to create and to destroy a meaningful and convincing illusion of life”.

### 3.2.5. EL NARRATARIO

Green (1989: 1) define la comunicación de la siguiente forma: “Communication is... the successful interpretation by an addressee of a speaker’s intent in performing a linguistic act”. Jakobson, en 1960, clasifica

las distintas funciones del lenguaje, diferenciando la referencial (representa las relaciones entre el mensaje y la idea que representa), la expresiva o emotiva (expresa la actitud del emisor ante el objeto), la conativa (plantea las relaciones entre el mensaje y el receptor), la estética (expresa la relación del mensaje consigo mismo, es especialmente relevante en literatura), la fática (su objetivo es consolidar o detener la comunicación) y la metalingüística (aquella por la que el lenguaje sirve para hablar del lenguaje) (en Alcaraz y Moody 1983: 21). La crítica literaria se suele fijar en la función estética y en analizar la comunicación literaria. En esta comunicación literaria, el mensaje es la obra literaria que escribe el autor y el canal es el medio en el que esa obra llega al lector. El canal normal de la literatura es el papel manuscrito y, sobre todo, el impreso en revistas, libros, periódicos, etc. Existen también otros canales orales como la canción o la representación teatral. El código es básicamente la lengua estándar común del autor, pero matizado con ciertas características como la lengua escrita culta, el empleo de palabras poco usuales, etc. Finalmente, el lector es el receptor de la comunicación literaria y el que, de alguna forma, recrea la obra al leerla. En este apartado, al hablar del narratario, nos centraremos en la función conativa y veremos casos en los que aparecen imperativos o vocativos que lingüísticamente señalan dicha función. Se apreciarán en aquellos casos en los que los narradores de los relatos de Nabokov se dirigen abiertamente a un narratario. Para ello, el narrador utiliza la segunda persona del singular y, en ocasiones, muestra una actitud hacia ese narratario. No obstante, hay que tener en cuenta que, como el narrador, es una construcción ficticia. Así, Prince (1996: 190) dice que “the narrator is a fictive creation as is his narratee”. No hay que confundirlo ni con el lector real, aunque se refiera a él como lector, ni con el lector implícito, a quien Gibson denomina también *mock reader*, “whose mask and costume the individual takes on in order to experience the language” (Gibson 1996: 156).

Entre los relatos de Nabokov encontramos ejemplos en los que el narrador se dirige a un narratario y éste pasa a ser otro personaje más de la ficción:

En “Ultima Thule” Sineusov se dirige a su esposa muerta de la siguiente manera: “Do you remember the day you and I were lunching (partaking of nourishment) a couple of years before your death?” (Nabokov 1975: 141). En la historia el narrador cuenta que, después de haber intentado contactar con el otro mundo, el protagonista se ayuda del médium Adam Falter. Sin embargo,

el mensaje que manda es muy distinto al del autor implícito. Tammi (1985: 295) destaca: “by allowing his N[arrator] to promulgate an absolute disbelief in the survival of the human spirit, I[mplied] A[uthor] of the text imparts of his I[mplied] R[eader] a diametrically opposed notion”.

En “A Letter that Never Reached Russia” la narración breve es la propia carta que nunca llega a su destinatario. El narrador se dirige a un amor de juventud en Moscú, a la que no ha visto desde hace años y a la que trata como “dear”. Aunque Field (1967 a: 115) considera que el narratario puede ser la propia Rusia, creemos que es una idea improbable. El narrador, en un principio, habla del pasado de ambos en Rusia. Después se centra en la noche berlinesa, donde el narrador ya es un escritor en el exilio, puesto que comenta: “we, authors in exile” (Nabokov 1994: 83). Shroyer (1999: 303) relaciona esta narración breve con “Beneficence”, porque el narratario al que se dirige el narrador jamás recibirá su mensaje. La historia trata de un escultor que se dirige a su novia. Se ve nombrada con un *you* por el narratario, quien quiere verla después de haber discutido. Pero ésta no acude a su cita y el narrador probablemente no vuelva a verla más. Como sucede en “A Letter that Never Reached Russia”, es un mensaje que no llegará a su destinatario.

En “The Admiralty Spire” es consciente de estar escribiendo una carta, “this letter” (Nabokov 1981: 134), al autor del libro *The Admiralty Spire*, que el narrador cogió de la biblioteca para acusarle de haber utilizado su pasado como base de esa obra, si bien lo había cambiado excesivamente. El narrador acaba llamando al narratario Katya, ya que está escribiendo a su exnovia, con la que vivió esos hechos que, según el narrador, aparecen mal reflejados en el libro (Nabokov 1981: 133). Shroyer (1999: 305) destaca dos niveles temáticos en este relato: el tema del primer amor y el tema del arte empobrecido con la degradación de las memorias de un pasado idealizado. Este tema es muy tratado también por Nabokov en sus narraciones breves, como “Mademoiselle O”, o en sus novelas, como *Mary*, donde también aparece el tema del primer amor del narrador. En “The Admiralty Spire” el autor da voz a los recuerdos y a los recuerdos mezclados con la imaginación de un pasado idílico. Así, encontramos citas como las siguientes: “How did you dare, where did you find the gall not only to use Katya’s tale, but, on top of that, to distort it so irreparably?” (TD 123), “Your version gives the impression that Katya and I inhabited a kind of exquisitely cultured *beau monde*” (TD 25). De esta manera, el narrador da una versión distinta de la que plantea el narratario en su libro.

En “That in Aleppo Once” el narrador también elige la forma epistolar para dirigirse al narratario, a quien denomina “dear V” (ND 113). Se trata del amigo de un poeta, al que Maddox (1983: 7) considera otro escritor ruso que ha emigrado con anterioridad. El narrador le cuenta una historia a la que el narratario debe dar título: “it may all end in Aleppo if I am not careful. Spare me, V.: you would load your dice with an unbearable implication if you took that for a title” (Nabokov 1960: 123). Al terminar la carta le pide a V. que resuelva el enigma de su “fatal mistake” por medio de “the prism of his art” y admite que se siente tentado de cometer suicidio como Othello. De este modo, le ruega a su amigo

To spare him by not taking this line for a title, which would then imply that the baffled and unhappy poet has died a Shakespearean death —or never existed”. The telltale title nonetheless chosen by V. gives either possibility a nod, letting the reader decide what the hero’s “fatal mistake” was: was he “one that loved not wisely but too well... perplex in the extreme... whose hand like the base Indian threw a pearl away richer than all his tribe”, or did he perhaps fail to grasp that his wife... was a character in a story. (Barabtarlo 1995: 107)

Cabría destacar, además, de este narratario V. que se le puede considerar un reflejo de Nabokov en el relato. Su nombre también empieza por V., Vladimir, y también se trata de un autor en el exilio. Por otra parte, a este narratario le cuenta la historia de su mujer y, al ser el narratario el que le da el título al relato, está predisponiendo al lector implícito, consciente de la referencia a *Othello*, a pensar que se trata de otra historia de celos.

En estos ejemplos Nabokov utiliza la forma epistolar. Según Kopper (1995: 54), las epístolas ayudan a los personajes de Nabokov a romper con su soledad. En un tipo de literatura dedicada al exilio, las epístolas ocupan un lugar central. Nabokov era consciente de su situación como exiliado, y en su propia vida utilizaba mucho la epístola. Recordemos las cartas publicadas a su hermana y a E. Wilson. Así pues, se utilizan las cartas como forma de superar la soledad causada por el exilio. Además, como se comprueba en estos ejemplos citados, en cada uno de ellos se adivinan características y narratarios distintos, ya que, como asevera Prince (1996: 194), “the portrait of a narratee emerges above all from the narrative addressed to him”.

También hay otros casos donde aparecen narratarios sin utilizar la manera epistolar. En este tipo de ejemplos abundan los vocativos, mandatos o preguntas. En “Sounds” el narratario es la amante del narrador, casada con

otro hombre. El narrador relata la separación de su amante, a la que siempre se le dirige como *you*. En “Gods” el narrador también se dirige a un *you*, como vemos en estos ejemplos: “Give a smile!” (Nabokov 1995: 44), “Listen on!” (Nabokov 1995: 49), “See those lindens lining the street?” (Nabokov 1995: 45). Este narratario es su esposa, que acaba de perder su hijo. En estos casos, el narratario ayuda al desarrollo del argumento. Sin embargo, en otras ocasiones no sucede lo mismo. En “The Assistant Producer” deducimos quién es el narratario, ya que el narrador se dirige al público que está leyendo el relato como si se tratase de una película: “I want all your attention now, for it would be a pity to miss the subtitles of the situation” (Nabokov 1960: 63). Sin embargo, este narratario no es esencial para que se desarrolle la ficción, puesto que no tiene que ver con ella. Lo mismo sucede en “La Veneziana”, donde el narratario es el lector, como se aprecia en los siguientes casos:

With a delicate rotary rubbing of his fingers already familiar to the reader, he was sprinkling a pinch of ground tar. (CS 106)

what he was thinking about should not arouse the curiosity of a reader respectful of another’s grief. (CS 113)

En estos ejemplos del relato, además, cabe destacar que el narrador da por supuesto que el lector está tomando parte activa en la comprensión del relato, al presuponer que la característica que cita ya la conoce el lector o que éste siente curiosidad. En “Russian Spoken Here” aparece una nota a pie de página, como ya se ha comentado anteriormente, en la que el autor juega con el lector, puesto que comenta que deliberadamente ha distorsionado las características de la tienda de tabaco para que el lector no la busque. En estos dos últimos relatos Nabokov se distancia del lector al dejarle claro desde el principio que el mundo del relato es una ficción.

También hay ejemplos en los que el narrador se dirige a un narratario sin especificar de quien se trata. Muchas veces, lo que demuestra el narrador es ser consciente de estar narrando, más que enfatizar el hecho de estar refiriéndose a un narratario. Esto ocurre en “A Busy Man”, donde hay comentarios como: “Henceforth all that remains at your disposal is the shadow, the abridgement of that recollection” (DS 165). También los encontramos en “The Reunion” con: “In a few minutes we shall find out” (DS 127). En “Lik” leemos: “as you can see” (TD 74). Y en “The Leonardo” el narrador le dice a ese narratario: “(which nomad, you may wonder.) Hurry up, please! (RB 21), “Repeat: the world shall be sweaty and well-fed” (RB 22). Sobre este relato, Petty (1979: 501) destaca

que el narrador está recordándole constantemente al lector que debe haber una cooperación por su parte para visualizar las escenas de la historia.

Finalmente, cabe destacar que el autor puede jugar con el mecanismo de dirigirse al narratario. En “Thunderstorm” el narrador cuenta que el profeta Elías cayó a su patio. Sin embargo, el narrador no descubre hasta el final del relato que está dirigiéndose a un único narratario, que, como remarca Naumann (1978: 89), es su amada:

I ran, I imagined how, in a few moments, I would be in your house and start telling you about that night's midair accident, and the cross old prophet who fell into my yard. (*DS* 123)

El autor puede abiertamente burlarse de los mecanismos típicos utilizados en la estructura del texto o puede darle al lector información equivocada. También puede darle a elegir entre dos finales, como sucede en “La Veneziana”, o decidir creer la nota a pie de página, como en “Russian Spoken Here”. Lo seguro es que el tipo de lector de Nabokov no puede ser un lector simple que reciba la información de una forma pasiva. Por el contrario, su lector es un nuevo tipo de lector que está atento a la información que da el narrador, que sabe captar sus ironías y que sabe que lo que está leyendo es otra ficción del autor. Es un lector que sabe captar el *aesthetic bliss*. Por ello, más que de un lector hay que hablar de un *rereader*, acción que le resulta más fácil a su lector de relatos por la brevedad de éstos. La utilización del término *rereader* pertenece a Nabokov y es retomado por diferentes críticos como Nicol (1967), Davydov, (en Frank 1995: 236) o Frank (1995), ya que “unlike painting, which can be apprehended as a whole at a glance, a book is read in time... This requires rereading, and it is only “at a second, or third, or fourth re-reading”, that “we do, in a sense, behave towards a book as we do towards a painting”.

### 3.2.6. EL LECTOR EN LOS RELATOS DE NABOKOV: BREVE CONCLUSIÓN

Nabokov siempre ha considerado la actividad de escribir como un juego intelectual creado para sus lectores. Para participar en este juego, el lector debe hacer los movimientos pertinentes y entender cada alusión. Su lector es un relector que analiza los textos para comprender todos sus aspectos. Este lector debe recrear activamente el universo ficticio de sus relatos. El acto de la lectura fuerza al acto de la interpretación, puesto que el lector debe plantearse si ha comprendido bien el texto o no.

Hasta que fue a Estados Unidos, Nabokov había escrito casi toda su obra en ruso. Su traducción a la lengua inglesa supuso también hacer comprensibles aspectos culturales rusos totalmente desconocidos para sus lectores de lengua inglesa, los cuales le dieron la fama internacional. En general, se puede afirmar que Nabokov especifica y explica aspectos culturales, lingüísticos y sociales de la Rusia prerrevolucionaria. Sin embargo, a pesar de traducir sus obras al inglés y acercar su cultura rusa a este nuevo lector, éste necesita tener un amplio bagaje cultural y literario para entender al autor. Existen alusiones a la cultura rusa que Nabokov traduce. Sin embargo, también hallamos alusiones y juegos fonéticos y de significado con los nombres rusos de sus personajes que no puede traducir. Hay, asimismo, alusiones a otras literaturas, como la estadounidense, la alemana, la inglesa, la francesa y, especialmente, la rusa, que solamente una persona con una buena base literaria puede comprender. También aparecen frases escritas en ruso, alemán o francés que el lector de Nabokov debe comprender, ya que el autor no las traduce. Todas estas características dibujan la figura de un lector implícito que se acerca mucho a ese primer tipo de lector de su época berlinesa de emigrado. Es un lector perteneciente a la intelectualidad rusa, conocedor de la cultura, la lengua y la literatura rusas, inglesas, francesas y alemanas. Hay que recordar que las familias de clases altas de la Rusia prerrevolucionaria aprendían inglés y francés con institutrices y tutores, que el alemán pertenecía al presente que tenían que vivir en Berlín y que su cultura era la rusa. La mayor parte de la emigración rusa pertenecía a las clases rusas acomodadas que tuvieron que huir de la amenaza revolucionaria de su país. Su vida en Berlín y París está llena de penurias por la pérdida de familiares, de riquezas y de su país natal para siempre. Así, una forma que tiene Nabokov de alejarse de esa realidad tan dura es por medio de la ironía. Nabokov la utiliza en muchos de sus relatos, teniendo el lector que descodificarla y comprenderla. El lector debe prestar atención a lo que se dice, a lo que no se dice y al cómo se dice para la correcta interpretación del relato. El lector de Nabokov es un relector, ya que debe, además, discernir la realidad de la ficción en el relato. Finalmente, resulta interesante destacar la figura de los narrarios creados por los narradores de los relatos de Nabokov: amores perdidos, escritores en el exilio, etc.

El lector de Nabokov es un relector que crea y recrea la obra literaria de forma paralela a la del autor, puesto que le da vida al leerla. Nabokov entiende su escritura como un juego intelectual (Stegner 1966: 23) en el que se muestra irónico y frustra las convenciones del lector, quien debe discernir la realidad de la ficción, decidir lo que creer o no, elegir el final de una narración breve y comprender su ironía.



## 4. LOS PERSONAJES, SUS IMÁGENES Y REFLEJOS, EN LAS NARRACIONES BREVES DE NOBOKOV

I had bestowed on the characters of my novels some treasured items of my past.

Nabokov

En esta sección nos vamos a centrar en analizar los personajes utilizados por Nabokov en sus narraciones breves, viendo cómo algunos de ellos son también los narradores de sus relatos. El autor suele dibujar personajes masculinos perdidos en su pasado, exiliados rusos y artistas con dificultades económicas. Veremos lo importante que suele ser el pasado ruso, hasta el punto de hacerles duplicar el modo de vida, las costumbres y cultura que tuvieron en la vieja Rusia en los distintos lugares donde se han visto obligados a vivir después de la revolución de 1917. También analizaremos la figura del *Doppelgänger*. Veremos qué características va adquiriendo esta figura en los primeros relatos de Nabokov hasta llegar a desarrollarla, como tal, en su obra más conocida, *Lolita*. Luego, nos centraremos en esta figura en las narraciones breves que se basan en la misma y que el autor escribió en Estados Unidos cuando ya era un escritor de fama internacional.

### 4.1. EJERCICIOS DE NOSTALGIA

El exilio ha sido una característica importante en nuestro tiempo y un tema dominante en muchos autores, como Joyce, Mann, Brecht, Beckett, Ionesco y Nabokov. Nabokov vivió la mayor parte del siglo XX y fue testigo de muchos de los importantes sucesos de este siglo. Cuando los bolcheviques tomaron el poder de Rusia, Nabokov y su familia tuvieron que salir del país. Su nueva vida empezó en Berlín, donde la comunidad de rusos expatriados, que no podían volver a su tierra natal por sus ideas políticas, mantenían sus memorias, cultura, lenguaje y costumbres en sus guetos rusos. De hecho, se

puede hablar de un Berlín ruso como centro de estos refugiados (Boyd 1993 a: 197). Sin embargo, como el propio Nabokov dice en su *Speak, Memory*, “since none of those writings could circulate within the Soviet Union, the whole thing acquired a certain air of fragile unreality” (Nabokov 1969: 215). Stegner (1966: 14), así como Rivers y Nicol (1982: 44), comentan que Nabokov, como otros artistas, utilizó sus obras de arte para dominar sus angustias y transformarlas en ficción, en una obra estética, para distanciarse de sus experiencias. Por esta razón, Stegner (1966) tituló su estudio sobre Nabokov *Escape into Aesthetics*. Una de las características que encontramos en sus obras es que muchos personajes de Nabokov se encuentran atrapados en su pasado.

Sus narraciones breves, especialmente las primeras, muestran personajes rusos expatriados viviendo en la emigración y sus relatos se centran en la pérdida y la soledad del emigrante. Por ejemplo, en “The Seaport”, se ve la soledad de Nikitin en una población marítima francesa. “The Doorbell”, “A Russian Beauty”, y “A Matter of Chance” muestran protagonistas que se tienen que acostumbrar a vivir solos y lejos de los suyos y de todo lo que les identifica con la vieja Rusia. En “The Visit to the Museum” se presenta la vuelta a la URSS de un exiliado de forma traumática y angustiada. Como Nabokov, todos los expatriados rusos exiliados habían perdido amigos, familiares, hogares y recuerdos al escapar de la URSS. Field (1987: 87) comenta que en esta atmósfera era normal la locura y el suicidio. El recuerdo de la vieja Rusia ya no cabe en la nueva URSS. Heldt Monter (1970: 134) señala que, para Nabokov, los exiliados rusos son una metáfora del hombre en busca de su verdad personal, de un pasado mítico que solamente recupera por medio de la memoria. De ahí la importancia de la memoria y la imaginación como medio de conseguir la rememoración del pasado en su obra.

En “Spring in Fialta” el narrador es también un emigrante ruso que vive por diversas ciudades europeas, que busca su propio pasado y, por tanto, su propia identidad. Sus recuerdos adquieren un cierto aire de irrealidad también, puesto que su relato está lleno de reiteraciones y simetrías, como si se tratase de un juego para el lector. Además, el narrador, como cualquier emigrante, está acostumbrado a mantener sus propias costumbres y cultura, es decir, está acostumbrado a duplicar la vida que tuvo en su tierra nativa en los diferentes países en los que se vio forzado a vivir. “The Reunion” trata del encuentro de dos hermanos, uno que vive en la URSS y otro que está exiliado en Berlín. Lev espera a Serafín en su casa de Berlín, donde mantiene las costumbres rusas, y esto es lo que hace:

He removed the Christmas tree too, setting it, with his landlady's permission, out on her balcony —otherwise, who knows, his brother might start making fun of emigré sentimentality. (*DS* 129)

Esta cita es un ejemplo en el que se aprecia cómo un exiliado todavía conserva los hábitos de la vieja Rusia, celebrando la Navidad rusa con el árbol. Son tradiciones y costumbres que no tienen cabida en la URSS y que provocan la risa del ciudadano soviético.

La duplicación se convierte en una forma de mantener el pasado, de mantener sus señas de identidad. “Spring in Fialta” es la rememoración de sus recuerdos en esta ciudad. En este relato vemos repeticiones y duplicaciones que son utilizadas por el narrador-personaje para buscar y encontrar su propio pasado.

Nabokov no se identifica con la Rusia nacida después de la revolución de 1917, un sentimiento compartido por el resto de sus compatriotas en el exilio<sup>50</sup> y que deja impregnado en sus personajes. El lector puede intuir lo poco que le gusta a Nabokov el estado soviético y su cultura guiada. Por ejemplo, Victor, el narrador de “Spring in Fialta”, dice sobre ese tipo de trabajo artístico: “a dash of communism... I will contend until I am shot that art as soon as it is brought into contact with politics sinks to the level of ideological trash” (*ND* 24). Por otro lado, el protagonista de “The Visit to the Museum” se siente angustiado cuando vuelve a la nueva Rusia, es decir, a la URSS, ya que se sabe perseguido simplemente por pertenecer a la vieja Rusia:

Already I knew, irrevocably, where I was. Alas, it wasn't the Russia I remembered, but the factual Russia of today, forbidden to me, hopelessly slavish, and hopelessly my own native land... and I had to do something, go somewhere, run; desperately protect my fragile, illegal life... (*RB* 80)

Todos los rusos blancos tuvieron que escapar de Rusia. Al igual que ocurrió con los Nabokov, muchos de ellos abandonaron sus propiedades. Como ya se ha comentado, “A Russian Beauty” da un claro ejemplo de la vida del expatriado ruso:

Her childhood passed festively, surely and gaily... A sunbeam falling on the cover of a *Bibliothèque Rose* volume at the family state... A

---

50. Así lo recuerda L.L. Noel (1970: 210) al escribir sobre su época de exiliado ruso en “Playback”.

supply of memories such as these, comprised her sole dowry when she left Russia in the spring of 1919. Everything happened in full accord with the style of the period. Her mother died of typhus, her brother was executed by the firing squad. (RB 13)

En este relato vemos cómo antes de la revolución muchas familias rusas de clase alta tenían una vida feliz en su tierra nativa, llena de alegría, riqueza y cultura. Pero hubo cambios en la vida política y muchos miembros de estas clases altas huyeron o fueron perseguidos y exterminados por los bolcheviques. El estado soviético los consideró contrarios al nuevo régimen. Muchos de los rusos blancos que pudieron escapar de esa pesadilla se encontraron solos, puesto que sus familiares habían sido asesinados. Estaban lejos de su tierra y sin dinero. Ése era el estilo del momento, y Nabokov relata estos hechos de forma irónica. Por tanto, se aleja de lo que está describiendo, es decir, el fin de un país y de una era a la que, como cualquier otro ruso blanco, pertenecía también. La vieja Rusia muere en el nacimiento de la nueva. Una metáfora de esta situación aparece en “A Russian Beauty”, donde Olga, la protagonista y representante de la vieja Rusia, muere al dar a luz a un nuevo ser, la URSS. En este relato se aprecia la decadencia gradual de la protagonista. Olga nace en Rusia antes de la revolución. Allí es bella, joven, rica y feliz. Abandona Rusia, su hermano es asesinado y su madre muere de tifus. En Berlín su padre trabaja y ella fuma cigarrillos. Es otro paso para su caída. Su padre muere; ella tiene que dar algunas clases y ya no es joven. Ése es el siguiente paso, ya que debe trabajar por primera vez para ganarse la vida. Finalmente, un viudo se casa con ella y muere en el alumbramiento de su hijo.

Una de las características de los personajes de Nabokov es su obsesión por el pasado y su preocupación por el tiempo. Así sucede, por ejemplo, en “Spring in Fialta”. Victor se encuentra con Nina, que le recuerda su pasado ruso, puesto que ella también es una emigrante a la que conoce en la Rusia prerrevolucionaria y a la que une a su identidad y a su pasado. Esto es lo que ocurre la primera vez que se encuentran en Fialta:

Wait a moment, where are you leading me, Victor dear?  
Back into the past, back into the past, as I did everytime I met her.  
(ND 9)

Nina significa el pasado que perdió al escapar de Rusia. Amarla es una forma de buscar sus propias señas de identidad, que es lo que intentará hacer Victor en este relato.

Quennel (1979: 4) dice que se puede apreciar un sentimiento de pérdida en toda la obra de Nabokov, que le inspira a crear un nuevo mundo donde el presente y el pasado se reconcilian de forma misteriosa. “Spring in Fialta” empieza y termina en el presente. El narrador recuerda cómo vio a Nina la última vez en Fialta e introduce memorias y recuerdos de su vida. Con estas analepsis (Genette 1980: 48), el narrador explica cómo conoció a Nina en Rusia y la volvió a ver en Berlín y París. Sin embargo, la fijación de Victor por el pasado pasa a ser, en cierto sentido, una pérdida del sentido del tiempo. Pasado y presente se mezclan. La historia se narra en presente, pero el narrador utiliza sucesos que tuvieron lugar en el pasado. Nina está relacionada tanto con su pasado como con su presente en Fialta. Su descripción es similar:

My introductory scene with Nina had been laid in Russia quite a long time ago, around 1917... although she was of my age and that of the century, she looked twenty at least, and this in spite or perhaps because of her neat slender build, whereas at thirty two that very slightness of hers made her look younger. (ND 10)

El personaje de Nina, que está relacionado con el pasado, parece no tener dimensiones temporales, aunque aparezca representada de forma realista. Nina era joven, pero parecía mayor. Ahora es mayor, pero parece joven. Hay una pérdida del sentido del tiempo; el pasado y el presente se mezclan. Rowe (1976 a: 65) comenta que esta característica de Nabokov de sobreponer realidades del presente y el pasado es un intento de trascender las limitaciones del tiempo y el espacio. Así, apreciamos que lo mismo sucede con la descripción de Fialta.

Fialta consists of the old town and the new one; here and there, past and present are interlaced. (ND 22)

Fialta suena a Yalta, una ciudad donde muchos rusos solían pasar sus días antes del exilio definitivo. Es de nuevo otro eco del pasado. Además, su nombre también recuerda a *fialka*, que significa en ruso violeta (Lee 1965: 312 y Saputelli 1986: 233), una flor que aparece en las manos de Nina la última vez que Victor la ve y una flor que adornaba densamente la casa de los Nabokov en la Vyra de su Rusia natal (Nabokov 1969: 106). Por ello, vuelve a ser otro eco del pasado. Además, Fialta parece un lugar especial:

Either the drizzle had stopped or Fialta had got so used to it that she herself did not know whether she was breathing moist air or warm

rain.(ND 8)

This time we had met in warm and misty Fialta.(ND 9)

El narrador, de nuevo, usa la dualidad para describir Fialta. Al principio de su descripción, no sabía sobre Fialta si “she was breathing moist air or warm rain”. Sin embargo, el narrador termina su descripción del lugar mezclando características: “in warm and misty Fialta”. Esto le da a Fialta una atmósfera especial. De hecho, Victor va a ver a Nina allí por última vez. Al final, Nina, a quien Victor une a su pasado, muere en un accidente de coche<sup>51</sup>. Fialta, como fue el caso de Yalta, es el paso previo a un exilio definitivo. Es un adiós definitivo a su pasado, personificado en Nina. Sicker (1987 a: 254) destaca que en la obra de Nabokov la experiencia de la pérdida psicológica y cultural se ve reflejada en la muerte de la amada, como también sucede con Olga en “A Russian Beauty”. Ambos personajes, Olga y Nina, son mujeres rusas que viven en el exilio. Las dos personifican la tierra natal, la antigua Rusia, y las dos mueren.

La memoria pasa a ser un refugio de los exiliados, quienes con la imaginación pueden recrear un pasado más real que la propia realidad. Esta fijación de los personajes en el pasado lleva a la confusión entre realidad y ficción. ¿Cómo se puede hablar de un pasado que ya no existe, del que no queda ningún vestigio y al que no se le permite existir? ¿Cuál es su pasado real? Esto es lo que Olga, la protagonista de “A Russian Beauty”, piensa de su pasado:

When the conversation turned to old Russia (Vera tried to make her show off her past), it seemed to her that everything she said was a lie and that everyone understood that this was a lie, and therefore she stubbornly refused to say the things that Vera was trying to extract from her and in general would not cooperate in any way.(RB 17)

Vera quiere que Olga hable de su pasado, puesto que cree que tiene un valor importante para ellos. Vera cree que tiene, incluso, más valor que su presente. Esta última idea se repite también de forma más débil en “Spring in Fialta”. Victor piensa, de forma similar, sobre los encuentros que ha tenido

---

51. Nicol (1990: 176) y Matterson (1993: 102) comentan que la muerte de Nina supone una liberación de Victor de su obsesión por el pasado, lo que nos recuerda a las narraciones de “Bachman” y “Terror”, cuyos personajes centrales se liberan de sus obsesiones a través de la muerte de su amada. Además, pensamos que sirve de contraposición a otras narraciones breves donde los protagonistas se centran en los recuerdos de sus amadas perdidas, como en *Mary*, “The Return of Chorb” y “A Letter that Never Reached Russia”.

en momentos anteriores con Nina, la mujer que asocia a su pasado. Parece como si esos encuentros no existieran, puesto que son rusos viejos y pertenecen al pasado. Por tanto, ya no son reales. Es algo obsoleto e irreal, como su pasado ruso:

It was as if all those cities where fate had fixed our various rendezvous without ever attending them personally, all those platforms and stairs and three-walled rooms and dark back alleys, were trite settings remaining after some other lives all brought to a close long before and were so little related to the acting out of our own aimless destiny that it was almost bad taste to mention them. (ND 12)

Los expatriados rusos tuvieron que huir de su tierra nativa con celeridad; sus propiedades fueron quemadas y miembros de su familia asesinados. Nabokov recuerda aquel momento como “the shock caused by the disappearance of the Russia of my childhood” (Nabokov 1990: 13). Por tanto, estas personas han perdido sus identidades. Olga siente en “A Russian Beauty” que todo aquello era una mentira. Los expatriados rusos no saben lo que es auténtico y lo que no lo es. Sufren una pérdida de identidad. Siguen viviendo a la vieja usanza rusa, aunque habitan en Berlín. Sus costumbres se perdieron y se persiguieron en su tierra nativa, que ya no se conoce como Rusia sino como URSS. Siguen hablando en ruso, pero sus hogares son alemanes. Intentan duplicar su propia civilización para intentar fijar sus señas de identidad. Recordemos, de nuevo, el texto escrito por el joven Sirin en Berlín en el que se dirige a la propia experiencia de la emigración. También podemos observar cómo Nabokov se siente ante la vieja Rusia reconstruida fuera de su tierra nativa:

Our courageous longing for our fatherland does not always prevent us from enjoying a strange country... In that particular Russia which visibly surrounds, quickens, supports us, nourishes our souls, adorns our dreams, there is not a single law except the law of love for her, and there is no power except that of our own conscience. (en Field 1967: 183)

La mayor parte de la obra temprana del autor trata de temas rusos, como el sentimiento de nostalgia, la vida en el exilio, la ironía sobre la situación, la pérdida del sentido del tiempo y los personajes emigrantes rusos. Muchos de estos personajes rusos expatriados de Nabokov se encuentran perdidos en las sombras de su pasado. Sus personajes no saben si sus recuerdos son parte de la propia realidad o parte de la ficción. La memoria se mezcla con la ficción para intentar recordar la vieja Rusia. Sin embargo, está perdida para siempre.

Cada uno recuerda su propia realidad y todas son verdaderas y reales, así como subjetivas y personales. La diferencia entre ellas son las diferentes experiencias, los diferentes puntos de vista y la ayuda de la imaginación. Cuando alguien recuerda, añade algo. Nabokov desarrolla una idea similar:

Reality is a very subjective affair... you never get near enough because reality is an infinitive succession of steps, levels of perception... Whatever the mind grasps, it does so with the assistance of creativity, fancy. (Nabokov 1990: 11)

Esta búsqueda de señas de identidad lleva al personaje de Nabokov a confundir lo auténtico y lo inauténtico. La vieja Rusia ha desaparecido y la URSS no guarda un lugar ni para ellos ni para sus recuerdos. Se les persigue por sus creencias, y sus tradiciones no existen. Puede que ya no se acuerden de sus días en Rusia, por lo que sus recuerdos pueden ser reales o ficticios. Esta dualidad es una constante en la obra de Nabokov. Así sucede con los narradores-personajes de obras que el autor escribirá más tarde, como *Lolita*, *Despair*, *Pale Fire*, etc. Por tanto, el lector se da cuenta de que no se puede fiar totalmente del narrador. Esto es lo que ocurre también en “Spring in Fialta”; por ejemplo, en las descripciones de Nina y en las muchas repeticiones que tienen lugar en el relato. En el primer caso, aparece en una misma descripción una Nina adolescente que parece mayor y una Nina de unos treinta años que parece más joven. Es un ejemplo donde se aprecia una mezcla de imaginación y memoria. El segundo caso hace que exista una estructura simétrica en el relato que llama la atención del lector hacia la posible artificialidad del texto.

La búsqueda de la realidad por parte de un personaje se expresa en el trabajo de Nabokov con el uso de reiteraciones. De este modo, en “Spring in Fialta” encontramos imágenes repetidas. Así, al principio, el narrador describe la figura de un inglés, descripción que se repite hacia el final del relato. Victor recuerda haber sido presentado a Nina dos veces, una al principio de la historia, en Rusia, y otra hacia el final de la historia, en Berlín. Hay también reiteraciones en la forma en la que describe a Nina al principio y al final de la historia:

She was sitting in the corner of a couch, her feet pull up, her small comfortable body folded in the form of a Z; an ash-tray stood aslant on the couch near one of her heels... (Nabokov 1960: 13)

Nina, who sat in the corner of a couch, her body folded Z-wise with an ash-tray at her heel. (Nabokov 1960: 25)

Foster (1993: 134) destaca de estos ejemplos la letra Z: “An abrupt diagonal of emotional connection between two distinct levels of time. it is therefore fitting that he should twice associate this very letter with Nina, the main subject of his memories”. Además, estos ejemplos revelan que la estructura del relato es, de alguna forma, simétrica. Como el narrador confiesa al principio del relato: “My memory revives only on the way back to the brightly *symmetrical* mansion towards which we tramped...” (ND 10)

Hay otras repeticiones implícitas, como cuando el narrador dice: “I began (addressing the Fialta version of Nina)” (ND 11). Esta frase hace que el lector asuma que ha habido más versiones de ella en sus diversos encuentros. Es como si Nina no tuviera una identidad estable y dependiera de los lugares donde Victor intenta reconstruirla. Esta narración breve se presenta como unas memorias ficticias y convencionales. Sin embargo, estas reiteraciones hacen fijarse al lector en sus repeticiones, en su orden artificial y en el hecho de que no refleja la realidad de una forma simétrica. Le recuerda al lector que no tiene que confundir la realidad con la ficción.

“Spring in Fialta” es un ejercicio de nostalgia. Nabokov dejó en Europa muchos signos de identidad propios, incluido, su propio lenguaje:

My private tragedy, which cannot, indeed should not, be anybody's concern, is that I had to abandon my natural idiom, my rich, infinitely rich and docile Russian tongue, for a second-rate brand of English. (Nabokov 1973: 15)

Su éxodo de Rusia influyó en su trabajo literario. Nabokov no es un autor autobiográfico, pero hay ciertas influencias de su pasado que transmite a sus personajes, como ya hemos visto. Así, encontramos un sentimiento de pérdida del tiempo y de todas aquellas cosas relacionadas con la vieja Rusia. Esto influye en el hecho de que sus personajes no sepan qué es auténtico y qué no, mientras el lector sí que se da cuenta de ello. Sus personajes no notan la tendencia a la repetición. Sin embargo, Nabokov no muestra su añoranza nostálgica de su tierra nativa en su obra de una forma simple. Utiliza la ironía como medio de alejarse de lo que dice. El autor presenta la irrealidad de la vida del expatriado como metáfora de la inestabilidad ontológica de la experiencia humana.

#### 4.2. LOS ESPEJISMOS, LAS IMÁGENES SIMÉTRICAS Y LA FIGURA DEL *DOPPELGÄNGER*.

Esta búsqueda de la identidad se expresa no solamente con esa obsesión de los personajes por el pasado, sino también con la figura del doble, que es característica de la confusión de identidad. De hecho, Northrop Frye ubica el *Doppelgänger* en la fase descendente del romance, que se caracteriza por la pérdida de identidad y la búsqueda de la sabiduría (en Burns 1979: 511).

Lo que se denomina *Doppelgänger*, doble o *alter ego* es una figura muy utilizada y conocida. Tiene lugar cuando dos personajes están unidos, de alguna manera, en la misma identidad. Son dos personajes simétricos, pero la duplicidad de uno de ellos es entendida como una fantasía inconsciente del otro. Roth (1972: 6) considera la duplicidad como una técnica literaria que yuxtapone dos o más veces lugares, hechos e imágenes de personajes para conseguir un hecho específico por esa asociación. Refiriéndose más específicamente a la duplicidad de personajes, comenta:

The doublings of character in the novels derive from a literary tradition of psychological character portrayal and from what is apparently a fundamental drive in mankind, the need to find evidence of the immortality of the soul, the need to escape the brutal fact of mortality. The tradition and psychology of what is called the *Doppelgänger*. (Roth 1972: 6)

El doble se ha utilizado para reflejar las ideas sobre el inconsciente y los sueños durante la época romántica. Por ejemplo, la hallamos en la historia de Mary Shelley sobre Frankenstein y su criatura. Esta figura muestra el aspecto oscuro y reprimido de la personalidad. Otro caso es *Dr Jekyll and Mr Hyde* de Stevenson, una metáfora de la represión emocional de los británicos en la época victoriana. Además, se puede intuir el significado de los nombres de los personajes: “Jekyll” como “yo mato” y “Hyde” como “esconder” (Jackson 1981: 114). Alter (1975: 23) argumenta que el doble es, a menudo, un reflejo o imitación y, muchas veces, contiene aspectos escondidos del original. Además, enfatiza que la novela metaficcional utiliza esta figura de forma consciente y lúdicamente intelectual. Por tanto, lo hace de manera opuesta a la de escritores como Poe, Dostoievski y Conrad, cuyo uso tiene resonancias míticas al dar cuerpo a otro ser.

La palabra *Doppelgänger* se asoció inicialmente con el romanticismo alemán. Escritores como Goethe, Richter y Hoffman fueron los primeros en

utilizarla. En ese mismo siglo, pero más tarde los novelistas enfatizaron las características psicológicas del *Doppelgänger*, en vez de las físicas. Los argumentos tratan de personajes que creen tener dobles aunque no los tengan. Así sucede en “William Wilson” de Poe, *La sombra* de Christian Andersen, *El doble* de Dostoevsky o “La nariz” de Gogol, y en obras de otras figuras menores de la literatura rusa como Antony Pogorelsky, con *El doble* y *Mis tardes en la pequeña Rusia* y U. F. Odoevsky, con *El cuento del cuerpo de propiedad no clara*.

¿Pero... cuál es el posible origen de esta tradición literaria? Otto Rank argumentó que el persistente miedo al olvido del hombre primitivo le forzó a crear un cuerpo-alma que se podía encontrar en su sombra o reflejo y que no se atiene a la idea de vida del hombre, ya que sobrevive a la muerte. El hombre primitivo veía la desaparición y aparición de su sombra al salir el sol, lo que le ayudó a asumir un yo espiritual e individual en alguna parte (Rosenfield 1967: 68). Algunas tribus indias de Canadá y del sur de América utilizan la misma palabra para alma y reflejo. Además, cabe recordar la leyenda del vampiro, que no se refleja en el espejo porque no tiene alma (Ziolkowski 1980: 141).

Sin embargo, en muchos casos, el hombre moderno hace de este doble un símbolo de muerte más que de vida eterna. Puede ser el producto de una alucinación o de la locura. De esta forma, la mayor parte de las versiones del doble acaban en locura, suicidio, asesinato o muerte, como sucede, por ejemplo, en “William Wilson” de Poe, *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde y muchas de las novelas de Nabokov. En *Lolita*, Humbert Humbert culpabiliza a Clare Quilty de todos los pecados cometidos contra Lolita. Lo mata para, así, purgarse él mismo de forma simbólica, con lo que Clare Quilty pasa a ser “*Clearly guilty*” (Rivers y Nicol 1982: 160). En *Despair*, Hermann Hermann, un hombre de negocios, acaba con Felix por ser un hombre feliz, como indica su nombre, y por tener toda la libertad de la que Hermann carece.

Otro aspecto que se puede recoger del *Doppelgänger*, aunque Nabokov no estuviera muy de acuerdo con ello, ya que consideraba que una obra literaria nada tenía que ver con los rasgos biográficos del autor, es la relación del autor con su hermano Sergei. Ambos hermanos tenían características simétricamente opuestas, como las que pudieran tener los dobles. Así, uno de los emigrados rusos que los conoció dijo de ellos:

No two brothers could have been less alike than Volodia and his brother Sergei. While Volodia was the young *homme du monde* —

handsome, romantic in looks, something of a snob and a gay charmer —Sergei was the dandy, an aesthete and balletomane. Volodia's conversation was gay and amusing and even when he was serious, there was a kind of lilt laughter... Sergei... suffered from a serious speech impediment, a terrible stutter. Help would only confuse him... he was... a *connaisseur* of poetry, theater, and particularly ballet. (Noel 1970: 212)

En la autobiografía de Nabokov, *Speak, Memory*, el autor explica que, exceptuando dos o tres aventuras, las infancias de Vladimir y Sergei apenas se mezclaron, ya que no jugaron juntos. Además, dice de Sergei en aquella época que “he is a mere shadow in the background of my richest and most detailed recollections” (Nabokov 1969: 198). Nabokov también habla de las diferencias que los dividían. A Sergei no le gustaban los juegos que a Vladimir sí le gustaban. Sergei era tranquilo y dócil mientras que Vladimir era más apasionado e indómito. Estas diferencias se acaban de agudizar cuando Vladimir descubre en el diario adolescente de Sergei que éste es homosexual. Sin embargo, en sus años universitarios en Cambridge se veían más, y señala, incluso, características comunes a los dos, como el hecho de que cursaran las mismas asignaturas y sacaran las mismas excelentes notas. Además, en los años siguientes, ambos dieron clases de inglés y ruso; Sergei en París y Vladimir en Berlín. A finales de los años treinta y con la estancia de la familia de Vladimir Nabokov en Francia, su relación con Sergei mejoró. Esta mejora empezó en 1932, cuando ambos hermanos hablaron francamente después de una de las lecturas públicas que Nabokov dio en París. Boyd (1993 a: 396) destaca de este momento: “Vladimir and Sergei talked together earnestly, calmly, even warmly. That warmth —never present between them until now, even in childhood— would endure when they met in the future”. En los últimos años de vida de Sergei la relación mejoró todavía más. Field (1987: 219) comenta estos sentimientos de Vladimir hacia su hermano de la siguiente manera: “He felt, he wrote to Zenzinov on July 23, 1941, a certain coldness in his soul”. Esta frialdad, que contrasta con el comentario de Boyd (1993 a: 396-397) y con el propio retrato final que da Nabokov sobre su hermano en *Speak, Memory*. Como podemos ver, se aprecia una cierta ignorancia sobre la vida de su hermano<sup>52</sup> y un cierto complejo de culpabilidad por no haberle reconocido antes. Así, Nabokov dice:

52. Por esta razón, el autor compara la búsqueda de recuerdos e intenta seguir y comprender a su hermano, idea que aparece en *The Real Life of Sebastian Knight*, donde un personaje quiere tener acceso a la vida que tuvo su hermano antes de morir (Nabokov 1969: 198).

A frank and fearless man, he criticized the regima in front of colleagues, who denounced him. He was arrested, accused of being a 'British spy' and sent to a Hamburg concentration camp where he died of initiation, on 10 January 1945. It is one of those lives that hopelessly claim a belated something —compassion, understanding, no matter what— which the mere recognition of such a want can neither replace nor redeem (Nabokov 1969: 199).

Bader (1972: 137) comenta que el uso del doble de Nabokov está íntimamente relacionado con los personajes que presentan, a menudo, la proyección siniestra del proceso de creación del autor. El doble y el reflejo suponen personalidades y experiencias que proceden de la mente del autor. En el caso de Nabokov, tenemos que recordar que fue Vladimir Nabokov quien descubrió e hizo pública la homosexualidad de Sergei, el cual dejó de despedirse de su hermano al salir con su familia de Francia antes de que fuera ocupada y antes de que fuera asesinado en un campo de concentración. Todos estos recuerdos parecen hacer sentirse culpable al autor, especialmente al saber la triste muerte que tuvo su hermano Sergei. Además, hay que tener también en cuenta que Nabokov reconoció en *Speak, Memory* que a veces utiliza incidentes y recuerdos de su vida para su ficción. Por tanto, el *Doppelgänger* también puede ser parte de su pasado. Sweeney (1993) estudia la relación del autor con su hermano Sergei comparándola con la figura del *Doppelgänger* en el relato "Scenes from the Life of a Double Monster". Aunque Vladimir y Sergei no eran gemelos, se llevaban menos de un año y se parecían físicamente. Se vestían igual y se criaron separados del resto de los hermanos Nabokov. Sin embargo, ni jugaron juntos ni desarrollaron una relación íntima, como sucede con Floyd y Lloyd. Además, Vladimir Nabokov describe a su hermano Sergei con adjetivos parecidos a los que utiliza Floyd para hablar de Lloyd: "quite" y "listless" en *Speak, Memory* y "calmer nature" en "Scenes from the Life of a Double Monster". Sweeney (1993: 203), además, compara los intentos de Floyd y Lloyd por escaparse de su abuelo y de los diversos hombres que intentaron aprovecharse económicamente de su situación con los intentos de huida que relata de los niños Vladimir y Sergei en *Speak, Memory* para independizarse de sus mayores. Un primer momento tiene lugar cuando ambos hermanos con cuatro y cinco años se metieron en un barco que les llevó por el río Rin. Y un segundo momento llega cuando ambos hermanos escapan de Mademoiselle O después de que llegara a Vyra por primera vez. Estos dos momentos de huida, como el intento de escaparse de Floyd y Lloyd, demuestran el ansia de independencia de ambos hermanos del mundo de los

adultos, el cual querían cambiar por el suyo. Sin embargo, y como señala Sweeney (1993: 203), este relato muestra cómo Nabokov transforma de forma autoconsciente sus tristes recuerdos. Pensamos que, además, utiliza la figura del *Doppelgänger* en este relato para liberarse de la angustia de los recuerdos de su hermano. Éste puede ser un posible origen de la figura del doble en su obra. Recordemos que Nabokov no se refiere abiertamente a la homosexualidad de Sergei en su autobiografía. Además, Sweeney (1993: 201) comenta sobre la muerte de Sergei que, aunque éste fue acusado de ser un espía británico, en realidad fue víctima de la campaña hitleriana de exterminio de homosexuales. En este sentido, podemos destacar lo siguiente:

El olvido de impresiones, escenas y sucesos se reduce casi siempre a una ‘retención’ de los mismos... El ‘olvido’ queda nuevamente restringido por la existencia de recuerdos encubridores... Sobre todo en las diversas formas de neurosis obsesiva, el olvido se limita a destruir conexiones, suprimir relaciones causales y aislar recuerdos enlazados entre sí. (Freud 1988: 1683-1684)

Se podría entender que la fría relación con su hermano, que apenas aparece en sus memorias, y el hecho de no recordar su homosexualidad harían que Nabokov lo transformara en la figura del *Doppelgänger*.

Además, hay que tener en cuenta que Nabokov escribe en un momento en el que la ficción rechaza las convenciones de la novela realista tradicional. La novela debe explorar sus propios mecanismos y el resultado es una era de auto-reflexividad o metaficción. Esta auto-reflexividad se consigue utilizando diversas figuras. Una es la *mise en abyme*, un motivo estructural. Tiene lugar cuando nos hallamos ante una historia dentro de otra historia, la cual es un modelo en menor escala de la historia de toda la novela. Es una forma que tiene ésta de auto-aludirse. Así sucede con la obra que representa Lolita dentro de la novela. El argumento de *The Enchanted Hunters* es un resumen del argumento de toda la novela. Es una obra de teatro similar a la que tiene lugar dentro de la obra de *Hamlet*, la cual es un resumen del argumento de ésta. Otra figura es el *Doppelgänger*. Como ya se ha dicho anteriormente, esta figura tiene que ver con la caracterización. Establece paralelismos entre personajes dentro de la propia obra. Por tanto, crea un argumento simétrico. La figura del *Doppelgänger* permite al escritor parodiar consciente y simétricamente las acciones de los personajes de la obra de ficción. Es un motivo recurrente por el que la obra se refiere a sí misma. Por tanto, se puede entender como otra forma en la que la obra llama la atención sobre su estatus

de ficción (Stonehill 1988: 28). De esta manera, estas ficciones no siguen la línea narrativa tradicional, sino que se reproducen a sí mismas.

Nabokov ha comentado sobre este tema que “the *Doppelgänger* subject is a frightful bore” (Nabokov 1990: 83) y ha negado el uso de dobles en sus novelas, puesto que no hay dos personajes exactamente iguales en ninguna de ellas. De hecho, utiliza falsos dobles. El autor enfatiza los rasgos psicológicos del *Doppelgänger* más que los físicos. En otras palabras, uno de sus personajes cree que tiene un doble, pero en realidad no lo tiene. Sin embargo, este personaje y el que se considera su doble funcionan como *Doppelgänger*, aunque de forma algo distinta. Lo que añade de nuevo Nabokov en su tratamiento del doble es la ironía y la parodia. Nabokov muestra una visión lúdica de la literatura. El objetivo de Nabokov no es ser realista:

Literature, like the other arts, is seen as a game in which the goal is aesthetic satisfaction and in which truth to life is irrelevant. (Stonehill 1988:13)

Nabokov introduce la figura del *Doppelgänger* de una forma antiromántica. Algunos ejemplos pueden ser Albinus y Rex en *Laughter in the Dark*, Cincinnatus y Pierre en *Invitation to a Beheading*, Kinbote y Shade en *Pale Fire*, Van y Ada en *Ada* y Hermann y Felix en *Despair*, así como Humbert Humbert y Clare Quilty en *Lolita*. Éstos son los casos más conocidos de esta figura en la obra de Nabokov. Evidentemente, se trata de ejemplos novelísticos, porque fue con esta forma con la que consiguió fama internacional. Sin embargo, antes de mostrar ejemplos de dobles tan interesantes como los citados Nabokov empezó desarrollando esta figura en sus años de exilio berlinés, con las narraciones breves que escribió entonces. En esta sección vamos a analizar ejemplos en los que se ve la soledad y pérdida del pasado, la disolución de la identidad del personaje y la importancia del espejo como objeto que muestra un yo igual y distinto del original. Este objetivo tiene que ver con el doble. Además, también veremos ejemplos de la figura del *Doppelgänger* propiamente dicha en sus relatos.

Nabokov utiliza reflejos simétricos no sólo con los personajes sino también con la escritura. Es conocido su juego de palabras y anagramas<sup>53</sup>.

---

53. Sus juegos de palabras son constantes como ocurre en *Despair*: “What is this jest in majesty? This ass in passion?” (Nabokov 1981: 47; énfasis añadido). Asimismo, también son frecuentes sus anagramas, como el de Blvdak Vinomori en *Laughter in the Dark*, Vivian Bloodmark en *Speak, Memory* o Vivian Darkbloom en *Lolita*, los cuales parecen ser otra forma de Nabokov de firmar sus obras.

También juega de forma simétrica con las palabras dibujando figuras con las letras. Llama la atención, como destaca Naumann (1978: 167), la palabra OTTO, escrita en mayúscula, en “A Guide to Berlin” y “The Fight”, la cual pasa a ser un ejemplo de palíndromo, definido por *The American Heritage Dictionary* como “a word, phrase, verse, or sentence which reads the same backward or forward” (Figelman 1985: 894). Barton Johnson (1979) hace un estudio profundo de “A Guide to Berlin” y el uso de palíndromos de Nabokov en el relato. La palabra OTTO aparece en la sección titulada *Pipes*, y Barton Johnson (1979 c: 359) comenta: “Not only is the name ‘OTTO’ a mirror image palindrome, but its reversible physical shape bears an obvious resemblance to the large utility pipe with its ‘o’ at each end”<sup>54</sup>. Este uso permite al lector reconocer otro tipo de figuras simétricas en las palabras del texto escrito.

Respecto a figuras simétricas y dobles en los personajes de Nabokov, tenemos el primer ejemplo en “The Leonardo”. En esta narración breve, ambientada en la Alemania nazi, vemos a dos hermanos que atormentan a su nuevo vecino por no ser como ellos hasta asesinarlo. El narrador dibuja a los hermanos Anton y Gustav con cualidades físicas similares:

But when they both leaned their elbows on the balcony railings, their backsides were exactly the same, big and triumphant, with identically checkered cloth enclosing tightly their prominent buttocks. (RB 22)

Red sweater and gray went up to the window and actually leaned out, becoming identical twins. (RB 24)

En estos ejemplos, el primero por tratarse de la descripción de la parte trasera de sus cuerpos y el segundo por mostrar que son figuras gemelas que se acercan a la ventana para no entender nada de lo que Romantovski les enseña, se muestran aspectos negativos de los personajes. En el primer caso por las connotaciones negativas que tiene esa parte del cuerpo humano y en el segundo por mostrar su ignorancia y simpleza. Al ser estos dos hermanos símbolos del mundo fascista que empezaba a surgir en la Alemania nazi, comprendemos los aspectos que el autor implícito destaca de esa nueva sociedad alemana, su bajeza y su simpleza. Además, esta doble figura sirve de contraposición a lo largo de la historia a Romantovski. Éste aparece como un

---

54. Este crítico también destaca frases en ruso donde se aprecia la palabra OTTO anagramáticamente y que se pierden en la traducción al inglés del relato, el cual fue escrito originalmente en ruso.

intelectual, ya que se le ve con libros, se le supone leyendo por las noches y no se le relaciona con hechos físicos, al ser nimia su fuerza corporal. Por otro lado, los hermanos Anton y Gustav se comportan de forma irracional. Por ejemplo, se meten con Romantovski sin una razón lógica y se les presenta de forma física más que intelectual. Vemos que en este relato aparecen dos figuras contrapuestas; por un lado Romantovski y su intelectualidad, y por otro lado los hermanos Anton y Gustav y su brutalidad. Al referirnos a los hermanos, se podría decir que forman una figura doble irreal. Así, encontramos estas citas:

Meanwhile the brothers began to swell, to grow, they filled up the whole room, the whole house and they grew out of it. (RB 25)

The brothers crowded around him, there were only two of them, yet they managed to form a crowd. (RB 26)

the brothers stole after the pair, and on those dubious streets, in that dusty dusk, there were hundreds of their likes but only one Romantovski. (RB 28)

Field (1967 a: 222) también resalta del primer ejemplo citado que esta doble figura representada en los hermanos Anton y Gustav “serves in this instance as a sign not of individual irrationality, but rather of the mindlessness of the “generalized other” that we call society. And, of course, at the time the story was written Nazi Germany must have been especially in the author’s mind”. Estos tres ejemplos destacan cómo los dos hermanos son mucho más que lo que aparentan. En realidad, parecen y se presentan de una forma irreal al lector.

En “An Affair of Honour” vemos cómo Anton Petrovich reta a Berg a duelo<sup>55</sup> por acostarse con su esposa. Sin embargo, cuando llega el momento de batirse, Petrovich tiene miedo y escapa, lo que le deshonra para siempre. En esta narración breve vemos cómo la mente del protagonista se desdobra entre lo que inventa sobre lo que le gustaría que hubiera pasado y lo que reconoce que sucede en realidad:

You lucky fellow! Just imagine Mr Berg also lost his nerve... Those broadshouldered bullies always turn out to be cowards... that is how lucky you are, Anton Petrovich!... And you come out of it honorably,

---

55. En Rusia los duelos tenían una larga tradición, hasta el punto de que el zar Nicolás II promulgó una ley que hacía de los duelos una obligación para los oficiales de la armada que recibieran insultos. Esta costumbre quedó proscrita después de la revolución de 1917 en Rusia (Meyers 1983: 129).

while he is disgraced for ever... your wife... left Berg and returned to you...

Anton Petrovich smiled broadly... His smile slowly faded away. Such things don't happen in real life. (RB 111)

Anton Petrovich crea una ficción en la que acaba no creyendo, por lo que, de forma contraria a Hermann de *Despair* o Humbert de *Lolita*, que son personajes creados más adelante por el autor, es capaz de reconocer cuál es la realidad y cuál es la ficción que él mismo ha inventado<sup>56</sup>. Naumann (1978: 131) destaca “The characterization of Anton Petrovich shows the beginning of the double theme that Nabokov employed extensively in nearly all his later work”. Esta autora lo justifica argumentando la división en el personaje entre su honor y su cobardía y las tres veces que aparece el protagonista reflejado en el espejo, en las que se enfatiza la bifurcación de su personalidad.

Cabe destacar también “The Seaport”, donde el protagonista, Nikitin, confunde la realidad con la ficción en algún momento. Así, vemos cómo confunde a una meretriz con una muchacha que conoció en el pasado e intenta hablar en ruso con ella:

She wore a long jacketlike top of knitted emerald silk that adhered low on her hips... forgetting about his beer, he followed her... “listen” he said in Russian, simply and softly. “We’ve known each other a long time, so why not speak our native language? She raised her eyebrows. English? Yew spik English? Nikitin gave her an intent look, then repeated helplessly... “T’es Polonais, alors?”, inquired the woman. (CS 65)

De nuevo, vemos una confusión entre la realidad y lo que el personaje cree ver.

En “Terror” encontramos a un joven que tiene momentos en los que se disocia y es incapaz de ver una conexión entre él mismo y su reflejo en el espejo. Es un joven que tiene miedo de estar con otras personas en la misma habitación, que es incapaz de ver la conexión de las cosas de su alrededor con el mundo diario y que, además, cree haber creado un doble. Todos estos accesos

---

56. Hemos decidido no analizar los casos de narraciones breves como “Perfection” o “Details of a Sunset” porque, aunque sus protagonistas también inventan una ficción sobre lo que está ocurriendo a su alrededor, se trata de dos protagonistas que inventan otras realidades cuando están a punto de morir, lo cual se puede interpretar como un ofuscamiento mental debido a su estado moribundo. Por tanto, no crean una ficción en la que creen mientras están bien físicamente, como le sucede a Anton Petrovich en “An Affair of Honor” o a Hermann en *Despair* o a Humbert en *Lolita*.

acaban con la muerte de su amada. Se ha señalado que tiene aspectos en común con *La Nausée* de Sartre. Sin embargo, Nabokov señala que su publicación en 1927 precede a la de dicha obra francesa y que, a pesar de compartir ciertas ideas, su relato no posee lo que denomina “novel’s fatal defects” (TD 109).

La pérdida de identidad del protagonista de “Terror” la vemos al desconocer su nombre y saber muy pocas características de él. Solamente conocemos que es poeta y que fuma. La pérdida de identidad se muestra al reflejarse en el espejo y no saberse reconocer porque “[he has] grown disacquainted [with himself]” (TD 111)<sup>57</sup>. Veamos un ejemplo de “Terror”:

Precisely thus I know stood considering my own reflection in the glass and failing to recognize it as mine. And the more keenly I examined my face... the less clear it became *why* this should be ‘I’, the harder I found it to make the face in the mirror merge with the ‘I’ whose identity I failed to grasp. (TD 111)

Éste es un ejemplo en el que el protagonista se ve en el espejo y no se reconoce. Jackson (1981: 45) considera que el espejo está relacionado con el doble. Así, comenta: “The mirror is employed as a motif or device to introduce a double or *Doppelgänger* effect: the reflection in the glass is the subject’s other”. El espejo es un objeto importante para definir la identidad, ya que devuelve el reflejo del original. Por esta razón, como destacan Rivers y Nicol (1982: 100), está unido a los protagonistas de Nabokov que desarrollan un doble. De “Terror” Naumann (1978: 177) resalta: “The mirror image anticipates and even symbolizes the hero’s bifurcated personality. The double hero, with or without the mirror, becomes a basic feature of most of Nabokov’s later work”.

Nabokov utiliza mucho el espejo<sup>58</sup>. Un ejemplo relacionado con este objeto y con la pérdida de identidad lo encontramos en *Despair*:

---

57. En “Trepid Smoke” hay un momento en el que Grisha, el protagonista, no reconoce su reflejo en el espejo, pero simplemente se ve como un efecto sorprendente:

He did not immediately identify as his proper confines and countenance the stoop-shouldered youth with the pale, unshaven cheek and the red ear who glided soundlessly by in the mirror. (RB 39)

Éste es otro ejemplo en el que un personaje no se reconoce en el espejo. Sin embargo, éste no es uno de los rasgos más importantes del relato, como sí sucede en “Terror”, donde forma parte de la pérdida de identidad del protagonista.

58. El espejo evoca el doble de una imagen y su distorsión, ya que el lado derecho aparece en el izquierdo y viceversa. Además, según Connolly (1988: 81), los espejos y sus reflejos son las imágenes favoritas de los simbolistas para explorar visiones duales de la realidad. Nabokov utiliza, influido también por el simbolismo, la imagería de los espejos para ilustrar el tema de las múltiples realidades.

I am going to write that word again. Mirror. Mirror. Well, has anything happened? Mirror, mirror, mirror. As many times as you like—I fear nothing. A mirror. To catch sight of oneself in a mirror. (Nabokov 1981: 28)

El protagonista quiere mostrar que no tiene miedo de los espejos cuando, en realidad, sí que lo tiene. El espejo se asocia con personajes encarcelados en sí mismos, situación que Nabokov resuelve de forma irónica, como en *Despair*, o de forma angustiosa, como en “Terror”.

Otra característica que tiene el espejo es que “habla con la autoridad propia del mundo espiritual sobre cosas del pasado, el presente y el futuro... Puede conjurarse a los espejos para profetizar el futuro” (Ziolkowski 1980: 142). Así, en “A Guide to Berlin” el narrador cuenta el recuerdo que tendrá el joven de la escena final del relato, el cual está relacionado con un espejo:

There, under the mirror, the child still sits alone. But he is now looking our way. From there he can see... Whatever happens to him in life, he will always remember the picture he saw every day of his childhood from the little room where he was... What indeed! How can I demonstrate to him that I have glimpsed somebody’s future recollection? (*DS* 98)

En este relato el efecto del espejo no es mágico y está relacionado con la comprensión del narrador para entender cuál será el recuerdo perpetuo de ese *pub* en el joven.

En “Razor” también aparece una escena con espejos en la que un oficial del ejército rojo ruso entra a la barbería de Ivanov, Razor, un exoficial del ejército blanco ruso. Mientras Razor le afeita, se reconocen tácitamente. La escena en la que el oficial del ejército rojo aparece en la barbería se refleja de la siguiente manera:

The newcomer’s reflection appeared in all the mirrors at once... And when the man turned squarely toward the mirrors Ivanov instantly recognized that mobile, puffy face. (*CS* 180)

En esta escena el espejo sirve para enfatizar la cara del nuevo cliente, que, al sentarse frente al espejo, tiene que enfrentarse a su pasado, a su yo, despiadado en la batalla contra el ejército blanco en la que Razor combatió.

Gass (1971: 115) observa sobre los espejos: “They contain images, they do not see... the mirror someone sees his shape in, which doubles him for

observation, performs a task no different than the mind does in reflection, since in Nabokov reflection is a metaphor for thought —his own”. En el caso de “Terror”, la doble imagen del protagonista que vemos con el espejo nos muestra la disolución que está sufriendo mentalmente.

Field (1987: 28) asocia esta característica al mito de Narciso, que se enamora de su propio reflejo. En este sentido, cabría destacar que, como Narciso, el protagonista de “Terror” es un hombre lo suficientemente egocéntrico como para padecer más por sí mismo que por la muerte de la amada. Este hecho se demuestra cuando, al morir ésta, se plantea qué pasará con él cuando tenga otro acceso de locura, pues no podrá ser salvado otra vez por su amada, que ya ha muerto.

El acceso de locura lo apreciamos cuando vemos al protagonista aterrizado por la visión de cosas diarias:

Well —on that terrible day when, devastated by a sleepless night, I stepped out into the center of an incidental city, and saw horses, trees, automobiles, people, my mind abruptly refused to accept them as ‘houses’, ‘trees’, and so forth — as something connected with ordinary human life... I was on my own and the world was on *its* own, and *that* world was devoid of sense... I looked at horses and they had lost their usual meaning. (TD 116)

Ante este descubrimiento, intenta calmarse, acordándose de cómo una vez de pequeño le pasó algo parecido y acabó recordando y entendiendo la figura de su madre a su lado. Esto le hace pensar que su “terror reached its highest point... I was no longer a man, but a naked eye, an aimless glance moving in an absurd world” (TD 117). Esta conclusión que le relaciona con Smurov de *The Eye*, cuya felicidad consiste en espiar.

Al final, el protagonista de “Terror” se salva por la muerte de su amada. Además, nos damos cuenta de que, cuando ella muere, se lleva consigo la imagen de él creada por ella, es decir, con ella muere un doble suyo.

The telegram said she was dying... I know that she saw me in her dying fancy —so that there were two of me standing before her: I myself, whom she did not see, and my double, who was invisible to me. And then I remained alone: my double died with her. (TD 118)

Su muerte le salva de la locura, de su disociación y de su doble. “Terror” muestra cómo la pérdida de identidad hace que el personaje no se reconozca

al verse en el espejo, con lo que se nos introduce un elemento básico asociado a la figura del *Doppelgänger*. Con esta disociación, el personaje crea un doble que él mismo reconoce como tal.

Otra narración breve relacionada con los dobles y las imágenes reflejadas y retratadas<sup>59</sup> es “La Veneziana”. La acción de este relato se centra en el castillo del Coronel, donde se encuentra el retrato de una joven veneciana pintado a principios del siglo XVI, joven que es idéntica a Maureen, la esposa del tratante de arte del Coronel, McGore.

The painting was very fine indeed. Luciani had portrayed the Venetian beauty... Tilting his head slightly to one side and blushing instantly, he said, “God, how she resembles —”  
 “My wife”, finished McGore in a bored voice...  
 “Sebastiano Luciani”, said the Colonel... “was born at the end of the fifteenth century in Venice and died in the mid-sixteenth in Rome”.  
 (CS 94)

En el castillo están pasando unos días Maureen y su esposo, así como Frank, el hijo del Coronel, y su amigo de universidad Simpson. Este último se enamora del retrato de la veneciana y se adentra en el cuadro. Sin embargo, la magia del momento se rompe al aparecer una carta de Frank dirigida a su padre en la que le dice que se ha escapado con Maureen y que el retrato de la Veneziana fue pintado por él mismo mientras pasaba unos días con Maureen en Venecia.

El hecho de que el retrato sea un doble de Maureen y de que Simpson se adentre en el cuadro hace de la Veneziana otro ejemplo de cuadros encantados, que tiene orígenes comunes con los reflejos de los espejos. Esto es así porque, como argumenta Ziolkowski (1980: 78), “en muchos pueblos primitivos los dibujos de la figura humana —junto con las imágenes reflejadas en los espejos y las sombras— poseen una nota común: se consideran proyecciones del alma humana”. El motivo del cuadro encantado de esta narración breve puede ser una influencia del cuento de Hoffmann titulado “El salón del rey Artús”, en el que el protagonista se enamora del retrato de una joven cuya imagen, aún estando muerta, cobra vida en el cuadro. Esta joven se acaba casando con el magistrado fiscal de una localidad próxima. Sin embargo, una diferencia entre ambas historias es que en el relato de Nabokov se juega con la idea del retrato

59. Un precedente de retratos encantados en la literatura rusa es “El retrato” de Gogol, escrito en 1833, y el poema “El retrato” de Tolstoi, de 1875.

encantado, ya que, una vez que se hace creer al lector que efectivamente Simpson ha estado dentro del cuadro, aparece un segundo final en el que se demuestra que todo ha sido una treta de Frank. Por tanto, se consigue un efecto irónico y sorpresivo con respecto a la figura del retrato encantado de la Veneziana. Uno de los pocos críticos que han comentado esta narración breve de Nabokov, Shroyer, afirma de “La Veneziana”:

It employs elements of the fantastical in order to explore the connections among desire, painting, and the otherworld as sources of artistic inspiration and expression. (Shroyer 1998: 46)

Matizando estas ideas, cabría destacar que se enfatiza la idea de que existe la belleza ideal en el retrato de la Veneziana, la cual Simpson capta —como lo hace el protagonista del cuento de Hoffmann, “El salón del rey Artús”—, frente a la modelo de carne y hueso, Maureen, que se escapa con Frank —o que se casa con el magistrado en el cuento de Hoffmann. Es la primera vez que Nabokov utiliza un personaje femenino para crear un juego de dobles, que en este caso encierra las ideas enfrentadas de la concepción de la belleza ideal del retrato frente a su original. Esta idea la volverá a utilizar más adelante Nabokov en *Lolita*. Humbert sólo será capaz de ver en Lolita a la nínfula y no a la adolescente americana. Por eso Humbert a veces la llama Carmen: ‘My Carmen’, I said (I used to call her that sometimes)” (Nabokov 1986: 242). Aquí se hace mención a las obras *Carmen* de Mérimée y de Bizet. Además, somos conscientes de que Humbert ve a Lolita como a una escultura que ha ido modelando. Por eso le llama Carmen. Carmen significa composición en verso y fórmula mágica. Pasa a ser un nombre que asocia a Lolita con la construcción creada por Humbert y con la magia de las nínfulas (Barreras 1997: 68). De nuevo Nabokov destaca la idea de la belleza ideal frente a su original, para lo que vuelve a utilizar un personaje femenino.

En “The Reunion” vemos enfrentados dos mundos, el presente de la URSS en el personaje de Serafim y el pasado de Rusia en el Berlín del exilio en el personaje de Lev. Esta misma oposición se aprecia en relatos como “Russian Spoken Here”, donde una familia de exiliados rusos tiene en su poder a un bolchevique. Tolstaia y Meilakah (1995: 647) destacan el tratamiento humorístico del mismo tema en este relato. En “Razor” también se ven enfrentados dos contendientes, uno perteneciente al ejército blanco y otro, al ejército rojo. Sin embargo, los protagonistas de “The Reunion” son dos hermanos pertenecientes a las distintas Rusias. Aparecen como dos reflejos opuestos. Field (1967) comenta de esta narración breve:

This particular story is probably Nabokov's most 'realistic' attempt, without ideologies or politics, to convey what the division of 1917 really means in terms of an individual's relation to his past. Field (1967 a: 116)

Ambos personajes son hermanos. Serafim vive en la URSS y va a visitar a Lev a Berlín, donde vive como exiliado ruso. Los dos hermanos se encuentran por primera vez después de unos diez años y tienen muy poco en común. Esta narración breve no muestra exactamente la figura del *Doppelgänger*, pero sí se puede asociar con el hecho de que ambos hermanos supongan una oposición simétrica de los dos mundos diferentes que representan.

En todos estos ejemplos de narraciones breves estudiadas previamente, vemos una predisposición de Nabokov a utilizar figuras simétricas, tanto de forma escrita con ejemplos de palíndromos, como de forma figurativa con personajes. Nabokov utiliza personajes enfrentados pertenecientes a mundos opuestos, como sucede en "The Reunion", que predibujan la figura simétrica del juego de dobles. A veces une características irreales a las figuras dobles, como sucede con Anton y Gustav en "The Leonardo" y como más adelante ocurrirá en la última escena de *Lolita*, donde Quilty parece imposible de asesinar, a pesar de la cantidad de balas que utiliza Humbert en su empeño. También vemos el desdoblamiento mental que sufren algunos de los protagonistas de sus relatos hasta llegar a no conocerse ante el espejo y crear un doble, como sucede en "Terror". También se ve en Nabokov el interés por explorar las posibilidades que le ofrecen los espejos, especialmente, y la imagen de la figura humana con respecto al *Doppelgänger*. Incluso se puede apreciar un precedente de la dualidad que tendrá Lolita, como adolescente americana y como nínfula mágica, en "The Veneziana", donde aparece la idea de la belleza ideal en un lienzo que es copia exacta del original y que es un personaje femenino de la narración breve.

*Lolita* es la novela que dará fama internacional a Nabokov y que recoge todas estas características con las que empezó trabajando como escritor de relatos y poemas en su época de exilio berlinés. En los años cuarenta y cincuenta, Nabokov también escribió narraciones breves. Hay dos que destacan especialmente desde el punto de vista del *Doppelgänger*. Son "Conversation Piece, 1945" y "Scenes from the Life of a Double Monster".

"Conversation Piece, 1945" fue denominado primitivamente "Double Talk", por lo que ya en el título original se apunta a la duplicidad de esta narración breve. La historia se centra en la invitación que acepta por equivocación el narrador-personaje. Éste se ha visto perseguido en Europa

por un doble, con carácter reaccionario, al que no ha conocido nunca. Una vez asentado en Boston, recibe una invitación que no va dirigida a él sino a su doble, de lo que se dará cuenta más tarde. En la velada descubre que se habla de la necesidad de meter en un sanatorio a Hitler si todavía estuviera vivo y de que los alemanes siempre han actuado de forma caballerosa. Al abandonar la casa de forma airada por las ideas expuestas, se equivoca de sombrero. Esto hará que Dr. Shoe, el invitado de honor, le busque para cambiarle el sombrero. Debido a este hecho, su doble le escribe una carta en la que se muestra agraviado porque se ha hecho pasar por él y en la que le pide una compensación económica. Williams (1971: 247) argumenta que el uso del doble responde a la dualidad que sugiere la vida de un exiliado ruso en el Berlín de los años veinte, acostumbrado a duplicar la Rusia anterior a 1917 allí donde vivía. Esto lo ejemplifica con la figura del doble en este relato, que empieza en la época de exiliado ruso del protagonista.

El protagonista aparece sin nombre y cuenta las veces en las que se le confunde con otro hombre que se llama igual que él. Hay que tener en cuenta que en los sueños, mitos y cuentos el doble se muestra como una persona del mismo sexo del que cree tener (Jung 1968: 175). Así sucede también con Hermann y Humbert en *Despair* y *Lolita*, respectivamente. Además, los dos personajes de esta narración breve, el protagonista y su doble, comparten características. Tienen aspectos físicos parecidos, lo cual es una característica del *Doppelgänger*, como se aprecia en “William Wilson” de Poe o en *Lolita* con Humbert Humbert y Quilty (Dembo 1967: 124). Eso hace que en varias ocasiones les confundan. Por ejemplo, en Estrasburgo una mujer le pregunta si el hombre con el que se casó su sobrina es su hermano, en Niza una joven le confunde con otro hombre (ND 99). Por otro lado, el propio narrador-personaje reconoce tener en común con él el ser un gran viajero (ND 99). Además, son exiliados rusos, ya que, por lo que sabe de su doble, se lo imagina como “a very White émigré” (ND 99). Además, el pasaporte del narrador-protagonista es *Nansen* (ND 100), que es el tipo de pasaporte que tenían los exiliados rusos en el Berlín y París de los años veinte y treinta. No creemos que el doble del protagonista sea el Dr Shoe, como argumenta Williams (1975: 214), sino más bien un tercero que nunca llega a aparecer en el relato de forma clara.

Además, el protagonista se ve perseguido por gente que quiere saber de su doble, y el hecho de que se puedan poner en contacto con él tan fácilmente aparece de forma ilógica e irreal. Esta irrealidad es otra

característica típica del doble. Así, nos cuenta que a mediados de los años veinte un director de una biblioteca de Praga le envía una carta exigiéndole que devuelva el libro *Protocols of the Wise Men of Zion*<sup>60</sup>, el cual nunca cogió, puesto que se trata de un libro antijudío y sus ideas son liberales. Más adelante, dice que se le arresta por romper espejos en Zúrich. Lee (1976: 34) destaca sobre estos espejos rotos: “in which the double no doubt saw him”. Por ello, podría haber supuesto un intento de su doble por deshacerse de él. También comenta que en Francia no quieren sellar su pasaporte *Nansen* por culpa de su doble. Sin embargo, el hecho en el que se centra el relato es que en Boston se ponen en contacto con el protagonista para invitarle, pensando que es su doble, a una velada donde se hace apología del nazismo. Todas estas anécdotas, como es que en todas las ciudades por las que el protagonista ha estado, pertenecientes a distintos países y continentes, siempre se ha visto confundido con su doble, junto con el hecho de que nunca ha podido escapar de su doble llevan a pensar que no son aspectos lógicos. Hay un cierto rasgo irreal, lo cual es otra característica típica del doble. Además, su propia experiencia en la velada de la Sra. Hall, lo que supone la estancia del protagonista en el mundo de su doble, al estar allí por haber sido confundido con él, le parece irreal. Así, cuando se plantea denunciarles, comenta:

The whole affair assumed a dreamlike, grotesque aspect when related in detail, whereas all I really had to say was that a person from some unknown address in the Middle West, a person whose name I did not even know, had been talking sympathetically about the German people to a group of silly old women in a private house. (ND 110)

Todo el episodio le parece ilusorio y termina por no denunciarles. También es interesante destacar el hecho de que en Zúrich se le arrestara por romper unos espejos que, en realidad, había roto su doble (ND 100), apareciendo de nuevo la relación del espejo con la figura del *Doppelgänger*. Además, hay que resaltar el hecho de que, mientras nuestro personaje estaba dando una conferencia su doble rompía esos espejos. Esto supone una oposición intelectualidad-brutalidad física, una imagen simétricamente opuesta que se puede relacionar con el doble.

60. Recordemos que la obra *Los protocolos de los Sabios de Zion* es de carácter antijudío y que su compañero Kalashnikov quiso que el joven Nabokov la leyera en Cambridge (Boyd 1993 a: 179).

El narrador-protagonista se refiere a su doble como doble, “my frivolous double” (ND 100), y como sombra, ya que una vez que llega a Estados Unidos dice: “I felt sure I had shaken off my absurd shadow” (ND 100). Jung (1968: 73) entiende el concepto de sombra como “our shadow (the dark side of our nature)”. Además, Ziolkowski (1980: 160) dice que el doble es una proyección de los aspectos reprimidos de la personalidad de uno. Aquí, el protagonista mantiene una visión opuesta a la de los invitados de la Sra. Hall y amigos de la Sra. Sharp, especialmente a la del Dr. Shoe. Por el contrario, su doble es simpatizante de esas ideas expuestas en la velada. Así, el protagonista nos adelanta que la Sra. Sharp, a la que él conoce, es una artista de izquierdas y que, cuando escucha las ideas del Dr. Shoe, “I had fully realized that Mrs Hall’s Mrs Sharp was a totally distinct from my Mrs Sharp as I was from my namesake” (ND 103). Por consiguiente, su dualidad encuentra también a una doble de Mrs Sharp.

Sorprendente e irónicamente, su doble se le dirige en una carta acusándole de haberle perseguido toda la vida, por haber sido arrestado en Francia por los nazis por cosas que no había dicho y por haberse pasado por él en la velada de la Sra. Hall. Es el reflejo del tipo de vida que el protagonista ha llevado gracias a su doble y que lleva al lector a plantearse cuál es el original y cuál es la copia. Como ya se ha observado previamente, Simon Karlinsky formula un principio general en los protagonistas de Nabokov que en este relato se cumple:

The hero uses his imagination to devise a reality of his own, which he seeks to impose on a central reality. The question to which reality is real, that of the hero or that of the environment is usually left open (en Dembo 1967: 4).

Lee (1976: 34) destaca sobre este relato: “They too are two, and yet one: they are *Doppelgängerin* obsessed despite their wishes. And once more Nabokov does not neatly resolve his situation —the two will continue to revolve around each other”. Efectivamente, Nabokov termina el relato, pero no soluciona la situación entre los dos personajes. Parece que eternamente uno va a reflejar sus actos en la vida del otro y viceversa.

“Scenes from the Life of a Double Monster” se centra en la infancia de dos siameses, Floyd y Lloyd. Floyd nos cuenta cómo, primero, su abuelo y, luego, los diversos hombres que querían sacar partido de ellos los exhibían para hacer dinero. También describe cómo la gente acudía a verlos y a hacerles hablar, cuando Floyd y Lloyd nunca habían desarrollado una gran intimidad. Resulta irónico de la narración el que, a pesar de tratarse de

hermanos siameses, Floyd relate estos hechos de forma singular, disfrute del uso del singular y deduzca o imagine lo que su hermano siamés piensa a pesar de la proximidad física que tienen, como se ve en estos ejemplos:

(By the way what clean bliss there is in this deliberate use of the possessive singular!) (ND 134)

but the truth was that we never really spoke to each other, even when we were alone. (ND 137)

I wonder if Lloyd had similar visions. (ND 139)

Pifer (1981 b: 98) comenta también que resulta irónico para el lector conocer la dualidad física de su condición de siamés y su soledad psíquica. A pesar de esta singularidad ya explicada y expresada por Floyd, éste se refiere a ellos cuando nacieron como “doble baby” o “double thing” (ND 134). Dembo (1967: 124) admite la importancia del doble en este relato y Pifer (1981 b: 97) piensa que Floyd y Lloyd “are virtual mirror-images, each palpable reflection of the other’s corporal self”. De hecho, esta narración breve trata de otra historia de dobles, aunque pensamos que es de otro tipo. En *Lolita* vemos un argumento donde la sombra, Quilty, persigue a Humbert a lo “William Wilson” y de forma angustiada hasta que el protagonista se enfrenta a él para acabar con Quilty. Sin embargo, en “Scenes from the Life of a Double Monster” nos encontramos un argumento que no es similar. Una diferencia que apreciamos con la típica historia de dobles es que, así como el protagonista cree tener un doble, en este relato Floyd sabe positivamente que tiene un reflejo simétrico del que se quiere escapar y sueña con su libertad:

I would often dally with an indolent daydream, fanging myself somehow separated from poor Lloyd, who somehow retained his monsterhood... I saw myself meeting poor Lloyd, who appeared to me in my dream hobbling along, hopelessly joined to a hobbling twin while I was free to dance (ND 138-139)

Vemos que estos sueños del protagonista son positivos, porque sueña que ya está separado de su doble. Por tanto, no se trata de esas pesadillas en las que el protagonista de la historia de dobles se ve perseguido por su *Doppelgänger*. En este relato la vida del protagonista es la pesadilla, ya que tiene un hermano siamés y no tiene ninguna intimidad.

Floyd se refiere de forma indirecta a Lloyd como sombra:

I possessed yet another shadow, a palpable reflection of my corporal self. (ND 135)

Una sombra es la sombra de su cuerpo y otra la supone Lloyd por el hecho de estar unido a él. Además, hay un juego simétrico entre ellos cuando dice que “he forgot much when he grew up. I have forgotten nothing” (*ND* 137). La única narración que le llega al lector es la de Floyd.

Por otro lado, apreciamos una cierta similitud entre esta narración breve y “Conversation Piece, 1945”, puesto que el protagonista se ve unido a su sombra y el relato no finaliza con la situación de ninguna forma. También en “Scenes from the Life of a Double Monster” la unión del protagonista con su doble va a seguir siempre. Hay otra idea que destaca Pifer (1981 b: 101) al término de este relato: “the real ‘double monster’ in Nabokov’s short story, and perhaps in reality as well, is the falsely appealing notion of human duplication. Certainly the desire... to promulgate and exploit the deceptive duality of Floyd and Lloyd’s double life is itself monstrous, an aberration”. Por tanto, el doble monstruo del relato no es solamente el cuerpo de los hermanos siameses, sino también la avaricia y los pocos escrúpulos de aquéllos que están al lado de los hermanos y comercian con ellos.

#### 4.3. EL PERSONAJE EN LAS NARRACIONES BREVES DE NABOKOV: BREVE CONCLUSIÓN

El típico personaje protagonista en las narraciones breves de Nabokov es masculino y suele ser un exiliado ruso solitario que vive en Berlín, donde se dedica a actividades intelectuales, como sucede en “Bachman”, donde es músico, “Beneficence”, donde es escultor, “Perfection”, donde es el tutor de un alumno, o “Vasiliy Shishkov” y “Lips to Lips”, cuyos protagonistas son escritores. Los personajes femeninos suelen ser secundarios. Naumann (1978: 6) destaca la ausencia de personajes femeninos. Hay pocas protagonistas en los relatos de Nabokov, exceptuando relatos como “A Russian Beauty”, “Mademoiselle O”, “First Love” y “The Vane Sisters”. Muchos personajes femeninos vienen a simbolizar la madre patria perdida, como sucede con Nina en “Spring in Fialta” o con Olga en “A Russian Beauty”, o son simplemente las madres, como sucede en los relatos escritos en Estados Unidos, como “Signs and Symbols” y “Lance”. Otras veces, suponen el refugio frustrado del personaje masculino, como sucede en “A Nursery Tale”, donde Erwin no consigue su harén, o en “Details of a Sunset”, donde Mark se ve abandonado por su prometida. Puede ser el refugio que cree no tener el protagonista, como sucede en “That in Aleppo Once”, ya que la esposa no es que le haya sido infiel al marido, sino que cree, haberle

sido infiel por su inestabilidad mental. En pocas ocasiones aparecen los personajes femeninos con características intelectuales, exceptuando los relatos “Mademoiselle O” y “The Vane Sisters”.

Morton (1974: 60), refiriéndose a la obra novelística del autor, afirma que los protagonistas de Nabokov son genios o locos o ambas cosas a la vez y que sus personajes favoritos son socialmente marginados. Aunque no se podría aplicar el primer comentario de forma general en las narraciones breves del autor, nos hace pensar en algunos ejemplos como “Signs and Symbols”, cuyo protagonista está recluido en un sanatorio en el que ha intentado suicidarse a causa, según el médico, de “a masterpiece of inventiveness” (ND 54), o “Bachman”, donde el protagonista es un buen compositor emocionalmente desequilibrado. Respecto a la marginalidad de los protagonistas, ésta queda patente en el hecho de escoger exiliados con apuros económicos, como sucede en muchos protagonistas de las narraciones breves de Nabokov.

Como sabemos, los personajes de sus narraciones breves son exiliados que viven lejos de su patria. Penas destaca de los exiliados rusos de Berlín en los años veinte lo siguiente:

The émigrés inhabit a world marked by the absence of a world of origin but the absence of a world of origin in the case of the Russian émigré was radical, geographical as well as historical... Nabokov himself as well as his fictional counterparts... dissociated from their past selves and displaced in space and time from their worlds of origin, they must learn to belong to a different geography and a different history. (Penas 1998: 67)

Vemos a sus personajes exiliados y solitarios tanto psíquica como físicamente. Suelen estar solos o viviendo con pocos miembros de la familia, como sucede en “Breaking the News”, donde una madre, al perder a su único hijo en accidente de trabajo, se queda sola, o en “The Doorbell”, donde, aunque se encuentran una madre y un hijo, cada uno sigue llevando la vida que tenía antes de este encuentro, viviendo lejos el uno del otro. En otros relatos aparece la soledad psíquica de los personajes, como en “Terror”, donde el protagonista llega a no reconocer los objetos de su alrededor, y en “The Seaport”, donde Nikitin confunde a una meretriz con una chica que conoció en su días de Rusia.

También son personajes marcados por su pasado ruso perdido para siempre. Hay veces que esta situación se manifiesta de forma angustiosa,

como sucede en “The Visit to the Museum”, donde el protagonista se siente aterrorizado al encontrarse en la URSS y no en la vieja Rusia o en el exilio. De manera nostálgica e irónica sucede en “The Wood-Sprite” y en “A Russian Beauty”, donde el autor presenta aspectos de la realidad trágica del exilio de forma irónica.

Uno de esos ejercicios de nostalgia que practica Nabokov en su obra se da en una de sus narraciones breves favoritas, “Spring in Fialta”. Victor busca su pasado y su identidad, reflejados para él en el personaje de Nina. Ésta parece no tener dimensiones temporales y está unida al color violeta, que es un eco de la casa rusa de Vyra de Nabokov, la cual estaba adornada por esas flores. Nina acaba muriendo, como otros personajes femeninos de la obra de Nabokov que representan el pasado de la vieja Rusia. Sin embargo, el lector ya se ha dado cuenta de que esta búsqueda de las señas de identidad lleva al personaje de Nabokov a confundir lo auténtico y lo inauténtico, como sucede en sus descripciones, donde mezcla el presente con el pasado. En sus personajes se da una cierta tendencia a la reiteración, probablemente heredada de la costumbre de los exiliados de mantener duplicadas las costumbres y la cultura de la vieja Rusia allí donde viven. Así, efectivamente, el personaje del exiliado ruso pasa a ser una metáfora del hombre que busca su verdad personal (Heldt Monter 1970: 134).

Esta búsqueda de la identidad implica ignorancia y confusión, las cuales se manifiestan también con la figura del *Doppelgänger*. Esta figura se da cuando dos personajes tienen un papel simétrico en una obra. Por eso hemos destacado los espejos, los reflejos y las imágenes simétricas junto con el *Doppelgänger*, ya que todos esos aspectos están relacionados. Nabokov ha negado el uso de los dobles en su obra. Sin embargo, suponen una constante. El juego de dobles más conocido de su producción es el de Humbert y Quilty en *Lolita*. Pero, hasta llegar a relatar una relación de dobles tan desarrollada como ésta, Nabokov empezó utilizando ciertos aspectos del doble en su época de escritor en el exilio de los años veinte. Así, trabaja la característica de la irrealidad en “The Leonardo”, la confusión entre la realidad y la ficción en “An Affair of Honour” y “The Seaport”, la oposición simétrica de dos personajes en “The Reunion”, el desdoblamiento de la mente y la aparición del doble en “Terror” y la dualidad de un personaje que se entiende como belleza abstracta y como mujer de carne y hueso en “The Veneziana”. De esta forma, trazamos los orígenes de la figura del *Doppelgänger* en la obra breve de Nabokov. Finalmente, hemos estudiado los relatos “Conversation Piece,

1945” y “Scenes from the Life of a Double Monster” desde el punto de vista del doble. Son dos narraciones breves escritas al final de la carrera literaria de Nabokov, por lo que ya había trabajado suficientemente esta figura. En ambas narraciones los estudiosos de la obra de Nabokov han reconocido el uso del *Doppelgänger*. Hay muchos críticos, como Naumann (1978), D. Barton Johnson (1979 b: 353) o Shrayner (1997 b: 180), que consideran que los relatos del autor son un “laboratory of Nabokov”, donde el joven escritor experimentaba y aprendía para su obra posterior. Esto es lo que hemos apreciado al trazar los orígenes de la figura del doble en la obra breve del autor.

Además, ese *Doppelgänger* parece responder en Nabokov al comentario de Williams (1971: 246): “The experience of two selves permeates Nabokov’s own life then: the Russian past of his childhood and the German present of emigration”. Aparecen personajes perdidos en su pasado y dobles salidos de la pluma de Nabokov a los que el autor, como afirma en *Speak, Memory* (1969: 80), les ha prestado ciertas características de su pasado. Pensamos que sobre todo les deja la dualidad, producto del pasado. Nabokov utiliza las lenguas rusa e inglesa, en las que deja escrita su obra literaria. Nace en la cultura rusa pero madura en la americana (Nabokov 1990: 10). Pierde su patria rusa y se le fuerza a ser un exiliado, como sus personajes. Sus obras parecen ser una recreación variada del propio *Doppelgänger* de Nabokov. Así, encontramos el siguiente comentario sobre el autor de Andrew Field, donde se conjuga la importancia del pasado y del doble:

Nabokov stopped short in his conversation and said quite simply about himself “The past is my double, Andrew”. (Field 1987: 86)

## 5. CONCLUSIONES

Vladimir Nabokov es uno de los grandes autores estadounidenses, pero, como destaca Sweeney (1984: 26), su obra se cataloga tanto en la sección de literatura rusa como en la de literatura estadounidense. El autor nació en la Rusia prerrevolucionaria en una opulenta familia de rancio abolengo. Su instrucción fue muy amplia y destaca el hecho, que fue como una premonición, de que Nabokov hablara el inglés y el francés antes que el ruso. Sin embargo, por avatares políticos se vio exiliado en Berlín durante los años veinte y treinta, donde empezó su carrera como escritor ruso. Cuando Hitler llegó al poder, y siendo su esposa judía, decidieron trasladarse a París, de donde se fueron definitivamente a Estados Unidos. Nabokov se convirtió en ciudadano americano en 1945 y se consideró a sí mismo como “an American writer who has once been a Russian one” (Nabokov 1990: 63). Nabokov era un amplio conocedor de la literatura rusa. Hubo autores que estudió en diversos ensayos filológicos, que culminaron en *Curso de la literatura rusa*, y otros cuyas características, utilizó en su propia obra y creencias literarias. Nabokov perteneció a la intelectualidad rusa afincada en Berlín. En un principio, creyó que su estancia en Alemania era algo pasajero y que pronto estaría en su tierra natal. Sin embargo, los bolcheviques se fueron asentando cada vez más en el poder y la URSS se consolidó. Los intelectuales rusos del exilio ya no tenían ninguna esperanza de volver al país que les vio nacer. Así, Nabokov, como sus compatriotas, tuvo que sufrir una segunda emigración. Penas (1998) habla en estos términos de esta segunda emigración:

Dissociated from their past selves and displaced in space and time from their worlds of origin, they must learn to belong to a different

geography and a different history, they must cope with the loss of a landscape which has become forever somebody else's. They must be reborn to the present and learn to inhabit it thus leaving the past to the past. It is a second kind of emigration, the emigration of the soul from a past to the a present self. (Penas 1998: 67)

Andreyev (1971: 232) resalta de este momento que la emigración rusa tuvo que adoptar la cultura del oeste de Europa. Uno de los mejores ejemplos en los que tiene lugar esta asimilación es la obra de Sirin. No en vano, Nabokov también era un gran conocedor de las literaturas inglesa y francesa. El resultado fue que Nabokov se fue acomodando en la cultura europea occidental y acabó escribiendo en inglés y nacionalizándose estadounidense. Vladimir Nabokov se convirtió en escritor estadounidense al recibir la ciudadanía de ese país, aunque con él llevó su conocimiento de la literatura rusa.

Sin embargo, en este análisis nos hemos centrado en tres temas destacables de las narraciones breves de Vladimir Nabokov: el narrador, el lector y el personaje. El narrador y el lector se han estudiado en el apartado titulado “El juego literario de Nabokov”, aludiendo al carácter lúdico con el que Nabokov entiende la interacción y complicidad entre el lector y el narrador. Este aspecto hizo que Lilly (1980: 89) denominara a Nabokov *homo ludens* y que uno de los estudios de Alter (1975) se titulara “Nabokov’s Game of Worlds”. Como en uno de esos problemas de ajedrez, el lector debe seguir la estrategia de la ficción planteada por el narrador para dar sentido a la obra. Además, debe ser consciente de que no va a encontrar una situación típica de realismo tradicional.

El primer guiño que encontramos es el uso de ecos, reflejos y máscaras, con los que Nabokov viste a algunos de sus narradores. Esto no quiere decir que Nabokov sea un autor biográfico, idea que niega en varios prefacios de sus obras, como *La Invención de Vals*, *The Gift*, *Glory* o “Torpid Smoke”. McLean (1995: 262) resalta este aspecto. Sin embargo, el autor impregna su esencia en su obra, lo que podemos apreciar en sus relatos. Por ejemplo, su interés por la entomología aparece en “Christmas” y “The Aurelian”. Vemos sus circunstancias históricas y personales en el ambiente de clase alta rusa que dibuja en “Orache”, en el ambiente fascista de “Cloud, Castle, Lake”, en su amor de juventud en “Sounds” y en la pasión de su hijo por la escalada de alta montaña en “Lance”. Apreciamos narradores que también son rusos exiliados y artistas en “A Letter that Never Reached Russia” o “Perfection”, los cuales tienen el mismo bagaje cultural y lingüístico del autor, como se ve en las apreciaciones filológicas que aparecen en “In Memory of L.I. Shigaev”, o en

las alusiones intertextuales a otras obras literarias, como sucede en “Sounds” al aludir a *Ana Karenina*. En otras ocasiones, aparecen descripciones de lugares relacionados con la familia de Nabokov en Rusia, como destacan Tolstaia y Meilakh (1995: 650) en “Christmas”. En otros relatos aparecen nombres relacionados con su familia, como sucede en “A Bad Day” con el apellido Korff o en “Vasilij Shishkov” con los apellidos Shishkov y Nabokov. Asimismo, el autor puede jugar con su nombre, como ocurre en “Lance” con Boke. Además, Nabokov hace alusiones a algunas de sus obras en sus narraciones breves. Así, en “Cloud, Castle, Lake” cita su novela *Invitation to a Beheading* y en “Trepid Smoke” cita *The Defence* de Sirin, su seudónimo de los años treinta. También crea personajes cuyas figuras se asemejan a la suya y pasan a ser sus representantes, como sucede en “Spring in Fialta” o “Recruiting”.

Nabokov juega con sus propias características y creaciones para que el lector atento se de cuenta de las mismas y de por qué y cómo funcionan estas autoalusiones en los relatos. Pueden servir para ambientar el relato, como sucede en “Sounds” y “Orache”, pueden utilizarse para caracterizar el aspecto intelectual de un personaje, como en “Trepid Smoke”, etc. Pero, sobre todo, crea un juego de alusiones que el lector debe descubrir. Además, podemos apreciar una graduación en los ejemplos, de tal forma que se dan aquellos que son reflejos exactos del autor y aquellos que son parciales. Así, el autor se refleja totalmente en los narradores de sus memorias, como sucede en *Speak, Memory* y *Conclusive Evidence*, y de los relatos basados en éstas, como “First Love”. Sin embargo, otros reflejos son más parciales y se dan, de menos a más, en el nombre de uno de los personajes, al tratarse de una alusión al nombre del autor, como en “Music”, o en un personaje cuya figura representa al autor, como en “Recruiting”.

Otro aspecto importante es la utilización de la memoria y la imaginación reflejada en los narradores de Nabokov. Aparecen los recuerdos de los amores de juventud del autor en “First Love” o “Spring in Fialta” y aspectos de su vida en Rusia en “A Bad Day” o “Orache”. Sin embargo, el relato más interesante resulta ser “Mademoiselle O”, debido a la ambivalencia entre ser autobiográfico o ficticio, ya que Nabokov la reescribió varias veces como autobiografía en su *Speak, Memory*, y la publicó como relato de ficción. Aparece un narrador consciente de utilizar la manera autobiográfica para relatar sus recuerdos. Hay veces que puede caer en una cierta nostalgia<sup>61</sup>, la

---

61. En la introducción de *Mary Nabokov* dice que la nostalgia es una característica que permanece en la vida de alguien como un compañero insano.

cual supera problematizando y defamiliarizando las convenciones literarias propias de las autobiografías para, así, descubrirlas al lector. Otras veces muestra cómo el pasado está asociado a la memoria involuntaria, aspecto que apreciamos no solamente en “Mademoiselle O”, sino también en ejemplos pertenecientes a otras narraciones breves, como “The Return of Chorb”, “Christmas” y “The Reunion”. También muestra cómo la memoria se mezcla con la imaginación en el intento de captar el pasado. Sin embargo, este uso de la imaginación no se hace siguiendo las pautas del romanticismo. El narrador de “Mademoiselle O” utiliza la imaginación y la memoria de forma consciente y, al hacerlo, consigue que el lector no se identifique con los protagonistas, sino que sea consciente del narrador como tal y del proceso de su narración, lo que es una característica de la literatura posmodernista. Nabokov utiliza sus memorias de forma autoconsciente y las mezcla con la imaginación para superar el desgaste temporal del recuerdo, lo que también supone añadir algo nuevo al original. Así, al reconocer que ha prestado los lapiceros de su pasado a sus personajes, el narrador de “Mademoiselle O” añade: “they are not quite my own now” (ND 147). De esta forma, el relato opone verdad y ficción para recrear los procesos que sigue la memoria al recobrar un recuerdo, cuando se mezcla con la imaginación. Aparte de la importancia que se le concede a la imaginación y a la memoria, los narradores de Nabokov se caracterizan por otros rasgos. Hay narradores que hablan con los personajes de la historia o están relacionados con ellos, como sucede en “Lance”. Otras veces, se dirige al lector y es consciente de estar relatando una ficción. Bader (1972: 9) y Maddox (1983: 50) coinciden en señalar que estas interrupciones con comentarios del narrador son una forma lúdica de romper las expectativas que tiene el lector sobre el hecho de que el arte sea un espejo de la realidad. Comentarios del narrador los encontramos en muchos ejemplos, como “La Veneziana”, “The Fight”, “That in Aleppo Once”, etc. Son casos en los que se aprecia una *reflexive attitude*, como la denominó Albert Cook (1960), ya que son narradores que se ven en el proceso de relatar una ficción. Muchas de estas interrupciones aparecen entre guiones y entre paréntesis, que están en un nivel narrativo extradiegético y distinto al del argumento, perteneciente al nivel diegético. Suelen enfatizar algún aspecto y comentar o explicar la historia y llaman la atención por su presentación. También resalta la letra itálica, que se utiliza para llamar la atención sobre la escritura de una carta en el propio relato, para las palabras y frases extranjeras que no traduce el autor y que “draw the reader into a kind of linguistic exile” (Kiely 1993: 126) y, finalmente, para enfatizar razones

subjetivas. Es una forma de atraer la atención del lector al lenguaje. Otra forma de hacerlo tiene lugar cuando el narrador utiliza digresiones referidas a mecanismos tipográficos de la construcción del discurso, como sucede en “Terror” o “Tyrants Destroyed”, y que se refieren al “written status of his discourse” (Tammi 1985: 47). También cuando leemos descripciones cuya finalidad es llamar la atención sobre el lenguaje más que mostrar la realidad, como sucede en “A Busy Man”. Otras narraciones breves muestran el tema de la creación, como “Torpid Smoke” y “Recruiting”, tema que ya destacan los primeros críticos de la obra de Nabokov, como Weidlé en 1936 (en Parker 1995: 68) y Khodasevich en 1937 (en Grabes 1977: 21). Para éste último, el autor utiliza básicamente el tema del artista en sus trabajos. Hay relatos que retratan el mundo de los escritores. Así, se reflejan sus dificultades literarias y económicas en “A Christmas Story” y “Lips to Lips” y el ambiente literario en “A Forgotten Poet”.

Los narradores de Nabokov suelen ser protagonistas principales de la historia, bien relatando sus memorias y comportándose de forma autobiográfica, bien teniendo un papel secundario y relatando la experiencia de otro personaje de forma biográfica. Un ejemplo de autobiografía lo encontramos en “First Love”, y uno de biografía, en “Cloud, Castle, Lake”. Otro aspecto que cabe comentar sobre los narradores de Nabokov es que el autor suele utilizar narradores homodiegéticos, más que heterodiegéticos, aunque también cabe la posibilidad de que el autor juegue con ambas categorías. Además, estos narradores suelen captar parte de la realidad, no son omniscientes y se confunden. Así, por ejemplo, en la narración breve “Terra Incognita” el narrador nos presenta una realidad en la jungla en la que transluce su realidad de estar postrado en una cama en una casa europea. De esta forma, asistimos a un juego de realidades subjetivas y objetivas del narrador, de modo que el lector debe ser consciente de ello para poderlo entender. Hay que tener en cuenta que el lector no puede fiarse totalmente del narrador. En ocasiones, éste no quiere dar toda la información y el lector se encuentra con expresiones como “etc”. y “and so forth”, como en “Solus Rex”. En otros casos, el narrador no recuerda datos, como sucede en “Cloud, Castle, Lake”. Asimismo, otras veces, el lector debe reconstruir la historia para entender lo que ocurre y descubrir, por ejemplo, que Mark muere al final de “Details of a Sunset”.

Sin embargo, también hay otras muchas características por las que se distinguen unos narradores de otros y que los hacen únicos. En “Scenes from

the Life of a Double Monster” destaca el hecho de que el narrador utilice constantemente el singular cuando está unido a su hermano siamés. En “The Assistant Producer” vemos que un narrador relata un hecho real de espionaje como si se tratara de una película. En “The Vane Sisters” aparece otro narrador que no cree en el más allá; sin embargo, los espíritus de las hermanas Vane se han introducido en su narración hasta el punto de que le mandan un mensaje acróstico en el último párrafo de su narración sin ser él consciente. En “Sings and Symbols” el narrador acaba su narración sin mencionar quién hace la tercera llamada del relato, con lo que deja un final abierto que el lector debe rellenar. Estos ejemplos muestran narradores diferentes que resultan necesarios para cada uno de los relatos en los que participan. Por eso hablamos de los narradores de Nabokov en plural. Apreciamos que el autor implícito normalmente colabora con el lector, mientras que algunos de sus narradores no lo hacen, ya que no dan suficiente información o la desconocen. Cada uno de estos narradores participa en un juego del que también forma parte el lector de las narraciones breves de Nabokov. El autor entiende que su lector ideal es un doble, puesto que lleva puesta “his own mask” (Nabokov 1990: 18). Por tanto, posee la misma capacidad de comprender su obra. En su conferencia “Good Readers and Good Writers” lo denominó *rereader* (en Shroyer 1999: 9), por lo que se muestra consciente del juego literario al que le propone jugar a su lector.

Nabokov es consciente de que, con el paso de los años y de un idioma a otro, su tipo de lector cambia. Sus primeros lectores eran rusos blancos exiliados con características lingüísticas, culturales y probablemente personales similares. Así pues, cualquier alusión a ese pasado común, como sucede en “A Russian Beauty”, o cualquier apreciación lingüística y cultural la comprenderían perfectamente. Por tanto, el lector implícito de sus relatos estaría más cerca del exiliado intelectual ruso en Berlín. El nuevo lector de Nabokov en lengua inglesa no puede comprender todas las menciones a la cultura rusa. El autor, al traducir sus obras del ruso al inglés, tiene que hacer comprensibles también todos los aspectos culturales. Así, en “A Bad Day” comenta juegos típicos rusos, en “In Memory of L.I. Shigaev” explica un plato típico ruso, etc. Hay veces en las que estas aclaraciones son notorias y van entre paréntesis, como sucede en “Torpid Smoke” y “A Busy Man”. Sin embargo, en otras ocasiones el autor no traduce todas las alusiones, como el significado que adquieren los nombres propios en “Christmas” y “Lik” o el juego de sonidos con la *u* que aparece en “Terror” y que en ruso expresa terror y horror. Un aspecto que se le supone al lector es el conocimiento de la literatura,

especialmente la rusa, para comprender todas las referencias intertextuales que hace el autor. Casi todas sus narraciones breves cuentan con una de estas alusiones literarias, bien de forma proléptica, como sucede en “Sounds” con *Ana Karenina*, bien de forma irónica, como en “A Forgotten Poet” con “Rip Van Winkle”, o bien reconociendo la influencia, como en “A Nursery Tale” con la obra de Hoffmann. Además de un conocimiento literario, el lector de Nabokov requiere un cierto conocimiento de idiomas para comprender las palabras y frases escritas en alemán, ruso y francés, de cuyo significado, al no estar traducidas, se parece exiliar al lector medio. Por tanto, el bagaje cultural con el que tiene que contar el lector de Nabokov es muy amplio.

Bruss (1977: 157) comentó sobre los juegos literarios que “confront us with our own audacity”. Hay varios aspectos que requieren la comprensión del lector para interactuar en este juego literario. Uno de ellos es la ironía. Para comprender su ironía, el lector debe poseer una cierta formación cultural, puesto que se trata de un “risky business”, como lo denominó Fish (1983: 176). Debe mostrarse activo, ya que este lector debe reconocer e interpretar la ironía correctamente para comprenderla. Encontramos muchos ejemplos de ironía en los relatos de Nabokov. Muchos de estos ejemplos no dejan de ser otro guiño al lector, como sucede en “Russian Spoken Here” o “A Nursery Tale”. Sin embargo, en otros casos sirven para evidenciar la incompreensión del intelectual ruso exiliado, como sucede en “The Return of Chorb”. Otro aspecto destacable en esta interacción literaria es también el hecho de que el lector aprenda a distinguir la realidad de la ficción en el propio relato. El autor utiliza distintos niveles ontológicos en sus narraciones breves que apuntan a la dificultad de percibir la realidad objetiva, como sucede en “An Affair of Honour” o “Perfection”. Los protagonistas confunden en un momento su alucinación con la realidad sin darse cuenta, y el lector no lo descubre hasta el final. En otros ejemplos, como “Terra Incognita” o “That in Aleppo Once”, el lector debe elegir lo que es verdad o no para reconstruir el significado del relato desde el principio, y no en momentos puntuales como en los casos anteriores. Karlinsky (1967: 183) comenta que la importancia no está en cuál de las dos realidades es la verdadera, sino en cuál es la más relevante para el concepto artístico del relato. Además, Nabokov demuestra su creencia de que la realidad es subjetiva y las percepciones de la experiencia son diferentes.

Hay veces que el narrador utiliza imperativos y vocativos para dirigirse a su narratario. En estos casos, el narrador utiliza la segunda persona y

muestra, en ocasiones, una cierta actitud. Para ello, los narradores de Nabokov suelen utilizar la forma epistolar. Así, por ejemplo, en “A Letter that Never Reached Russia” el narratario es un amor de juventud del narrador, a quien le escribe una epístola. En “That in Aleppo Once” el narratario a quien le escribe el narrador la carta es un escritor exiliado ruso a quien denomina Dear V, que puede ser otro reflejo del autor, Vladimir Nabokov. Sin embargo, no todos los casos de narratario en los relatos suponen un ejemplo epistolar. Recordemos el caso de “The Assistant Producer”, donde el narrador se dirige al público como si estuvieran viendo una película, o de “La Veneziana”, cuyo narratario es el lector y al que se dirige como tal.

El lector de Nabokov no puede comportarse como el típico lector del realismo que recibe toda la información de un narrador omnisciente. Por el contrario, tiene que estar atento a la información que le da el narrador y procesarla para captar las ironías, distinguir el mundo objetivo del subjetivo del narrador o del protagonista y entender todas las alusiones literarias y lingüísticas de otros idiomas. El placer de esta lectura, como destaca Dittmar (1983: 191), “has to do with the opportunities the text provides for discovering latent meanings”. Así, el lector reconstruye su comprensión con la información explícita e implícita que recibe. Este lector es un relector, como Nabokov lo denominó, que acaba comprendiendo el juego literario al que le invita el autor. Sin embargo, como dice Lilly (1980: 92), hay otros componentes en el juego literario, como son “*Doppelgänger, alter egoes, mirrorings*”, que los estudiamos al hablar del personaje.

El tercer tema que analiza este estudio es el de los personajes que pueblan las narraciones breves de Nabokov. Especialmente en las primeras, asoman personajes rusos expatriados viviendo en la emigración. En estos casos, los relatos se centran en la pérdida y la soledad del emigrante. Ejemplos con esta características son “The Doorbell”, “A Matter of Chance”, etc. En otros relatos, escritos cuando el autor va a Estados Unidos o ya en Estados Unidos, aparecen personajes que representan el pasado del exiliado ruso, como Nina en “Spring in Fialta”, que están relacionados con ese pasado, como el miembro del público que aparece al final de “The Assistant Producer” y que se parece extremadamente al general Golubkov, o que son exiliados fuera de Europa, como la anciana pareja de “Signs and Symbols”. Muchos de estos personajes, sobre todo los que pertenecen a los relatos escritos originariamente en ruso, buscan su identidad duplicando su cultura rusa en

el Berlín de los años veinte y treinta, como apreciamos en “The Reunion”. Sin embargo, esta búsqueda de identidad se puede expresar también con la figura del doble, que está asociada a la pérdida de identidad y su búsqueda. Como sabemos, esta figura tiene lugar cuando dos personajes tienen un papel simétrico en una única narración. En los primeros relatos de Nabokov podemos apreciar ciertas características embrionarias dispersas, que se aunarán para dibujar la figura del *Doppelgänger* en narraciones breves posteriores. Así, hay un tratamiento irreal de una figura asociada al doble en “The Leonardo” o un irreconocimiento personal unido a la figura del espejo en “Terror”. Finalmente, utiliza la figura del *Doppelgänger* en relatos posteriores escritos en inglés, como “Conversation Piece, 1945” o “Scenes from the Life of a Double Monster”.

Se considera a Nabokov uno de los grandes novelistas de la literatura estadounidense. Sin embargo, para llegar a este reconocimiento internacional, Nabokov tuvo unos comienzos en Europa como escritor de poemas y narraciones breves, los cuales también seguirá escribiendo en Estados Unidos. Sus relatos son, haciendo uso de uno de sus títulos, *Slices of Life*. En ellos muestra la soledad y la angustia del exilio ruso en Berlín y la nueva vida en Estados Unidos después de su etapa europea. Penas (1998: 67) destaca que el exilio ruso debe sufrir una segunda emigración, la de dejar el pasado y acomodarse al presente: “by migrating to the United States and by writing in English he managed 1. to detach himself physically as well as cognitively from his past and thus 2. to acquire the status of survivor and recorder of a dead past”. Así, su pasión por la entomología y las mariposas pasó a ser una metáfora de su propia vida, por tratarse de un símbolo del alma y por estar relacionada con la transformación. Nabokov pasó de ser un escritor ruso a ser un escritor estadounidense.

Burt Foster (1993: 3) destaca que Nabokov, junto con Borges, Barth y Pynchon, inicia una era innovativa en la ficción americana que es “militantly antirealistic, disconcertingly self-conscious, and passionately devoted to style”. Nabokov muestra en sus relatos que no existe eso que denominamos realidad objetiva, puesto que cada uno posee la propia. Por ello, los puntos de vista que aparecen son únicos. Hay veces que el narrador se nos presenta directamente dirigiéndose al lector o mediante comentarios entre paréntesis sobre la historia, lo que nos recuerda la artificiosidad de la ficción que estamos leyendo. Además, con Nabokov, como destaca Berberova (1970: 228), aprendemos otra forma de leer. Debemos tener un bagaje cultural y

una disposición especialmente activa a la hora de leer para descubrir alusiones, entender ironías o encontrar mensajes ocultos, como sucede en “The Vane Sisters”. Conoceremos a personajes, sobre todo masculinos, que están perdidos en su pasado y que no entienden la realidad que les rodea.

Creemos, como Naumann (1978: 205), que las primeras narraciones breves de Nabokov suponen “exercises of a youthful writer developing his creative tools”. Sin embargo, negamos la afirmación de Banville (1996: 15): “For all his dash and glitter: Nabokov was not a very good short story writer”. En las primeras narraciones breves de Nabokov ya escuchamos la voz de un artista, que acabará puliendo temas y técnicas. En los relatos últimos en inglés encontramos la voz madura de un escritor consagrado que desarrolla diversas técnicas sorprendentes. En cualquier caso, cada uno de sus relatos suponen una perla de la narrativa, pero merece la pena recordar lo que el propio Nabokov comentó sobre la finalización de la lectura de uno de sus libros:

I think that what I would welcome at the close of a book of mine is a sensation of its world receding in the distance and stopping somewhere there suspended afar like a picture in a picture *The Artist Studio* by Van Bock. (en Shrayer 1998: 47-48)

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M.H., *et al* eds. 1987. *The Norton Anthology of English Literature*. Nueva York: WW Norton and Company.
- ADAMS, Robert M. 1965. "Nabokov's Game." *New York Review of Books* 4.14: 18-19.
- AEPLY, J. 1983. "Lettres Etrangères. Vladimir Nabokov: "Mademoiselle O." *La Nouvelle Revue Française* 364: 145-147.
- ALEXANDROV, Vladimir A. 1989. "Nabokov's Metaphysics of Artifice." *Russia* 6.1: 131-143.
- . 1991. *Nabokov's Otherworld*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- . ed. 1995. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Nueva York: Garland Publishing, Inc.
- ALTER, Robert. 1970. "Invitation to a Beheading: Nabokov and the Art of Politics." *Triquarterly* 17: 41-59.
- . 1975. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Los Angeles: University of California Press.
- . 1986. "Playing Host to the *Doppelgänger*." *The Time Literary Supplement* 24: 1190.
- . 1991. "Nabokov and Memory." *Partisan Review* 4: 620-629.
- ALVAR, Carlos. 1991. *El rey arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alian Editorial.
- ANDREWS, Larry R. 1982. "Deciphering 'Sings and Symbols.'" En Rivers y Nicol 1982: 139-152.
- ANDREYEV. 1971. "On Vladimir Sirin (Nabokov)" En Field 1971: 231-238.
- APPEL, Alfred. 1967. "*Lolita*. The Springboard of Parody." En Dembo 1967: 106-143.

- APPEL, Alfred. 1970 a. "Backgrounds of *Lolita*." *Triquarterly* 17: 17-40.
- . 1970 b. "Ada Described." *Triquarterly* 17: 160-186.
- . 1974. *Nabokov's Dark Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- ARNDT, Walter. 1964. "A Reply to Vladimir Nabokov: Goading the Pony." *New York Review of Books* 4 (abril 30): 16.
- BADER, Julia. 1972. *Crystal Land. Artifice in Nabokov's English Novels*. Berkeley: University of California Press.
- BALAKIAN y SIMMONS. 1963. *The Creative Present: Notes on Contemporary American Fiction*. Nueva York: Doubleday
- BALTER, "Nabokov's Double." <http://www.tiac.net/users/balter/nabdou-ble.html>
- BANVILLE, John. 1996. "For all his dash and glitter: Nabokov was not a very good short story writer." *The Observer Review* (14 Julio): 15.
- BARABTARLO, Gennady. 1995. "English Short Stories." En Alexandrov 1995: 110-117.
- BARBEDETTE, Gilles. 1988. "Nabokov et le roman paradoxal." *Littérature, Philosophie, Art* 21: 46-53.
- BARNSTEAD, John H. 1986. "Nabokov, Kuzmin, Chekhov and Gogol: Systems of Reference in "Lips to Lips." En Julian W. Connolly y Sonia I. Ketchian 1986: 50-60.
- BARRERAS GÓMEZ, Asunción. 1997 *Aspects of Metafiction in Two Novels by Vladimir Nabokov*. Ann Arbor (Mich): UMI. A Bell & Howell Information Company.
- BARTH, John. 1988. *Lost in the Funhouse*. 1963 Nueva York: Anchor.
- BARTHES. 1974. *S/Z*. Nueva York: Hill & Wang.
- BEGNAL, Michael H. 1980. "Fiction, Biography, History: Nabokov's *The Gift*." *The Journal of Narrative Technique* 10.2: 138-143.
- BENITEZ REYES, Felipe. 1999. "El hechicero meticuloso." *El cultural*. 18-IV-99: 18-20.
- . 2000. "Vladimir Nabokov. El espejismo en el espejo." *Clarín*. 23: 3-11.
- BERBEROVA, Nina. 1969. *The Italics are Mine*. Londres: Longman.
- . 1970 a. "The Mechanics of *Pale Fire*." *Triquarterly* 17: 147-160.
- . 1970 b. "Nabokov in the Thirties" *Triquarterly* 17: 220-234.
- BISHOP, Morris. 1970. "Nabokov at Cornell." *Triquarterly* 17: 234-240.
- BONILLA, Juan. 1999. "Vera y Vladimir Nabokov, una gran pasión." *Esfera* 46: 1-3.
- BOOTH, Wayne. 1974. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.

- BOOTH, Wayne. 1987. *The Rhetoric of Fiction*. 1961. Harmondsworth: Penguin.
- . 1996. "Types of Narration." 1961. En Onega y García Landa 1996: 145-155.
- BORGES, Jorge Luis. 1992. *Obras completas 1941-1960*. (4 Vols) Barcelona: Círculo de Lectores.
- BOYD, Brian. 1980. "Nabokov Archives, US. Library of Congress." *Vladimir Nabokov Research Newsletter* 4: 20-34.
- . "Nabokov's Philosophical World." *Southern Review* 14: 260-301.
- . 1985. *Ada and the Place of Consciousness*. Ann Arbor: Ardis.
- . 1993 a. *Vladimir Nabokov, The Russian Years*. Londres: Vintage Edition.
- . 1993 b. *Vladimir Nabokov, The American Years*. Londres: Vintage Edition.
- BOYD, Michael. 1983. *The Reflexive Novel. Fiction as Critique*. Londres: Bucknell University Press.
- BRONZWAER, WJM. 1978. "Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader: Gerard Genette's Narratological Model and The Reading Version of Great expectation." *Neophilologus* 62.1: 1-18.
- BROUGHTON, BRUMFIT, FLAVELL, HILL, Y PINCAS. 1980. *Teaching English as a Foreign Language*. Londres: Routledge.
- BRUSS, Elisabeth W. 1976 a. "Vladimir Nabokov: Illusions of Reality and the Reality of Illusions." En Bruss 1976: 127-162.
- . 1976 b. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- . 1977. "The Gamer of Literature and Some Literary Games." *New Literary History* 9: 153-172.
- BURNS, Dan E. 1979. "Bend Sinister and 'Tyrants Destroyed:' Short Story into a Novel" *Modern Fiction Studies* 25: 508-513
- CANCOGNI, Annapaola. 1985. *The Mirage in the Mirror: Nabokov's Ada and its French Pre-Texts*. Nueva York: Garland.
- CARROL, William. "Nabokov's "Signs and Symbols." En Proffer 1974: 203-217.
- CLANCY, Laury. 1984. *The Novels of Vladimir Nabokov*. Londres: Macmillan.
- CHEJÓV. 1994. *La dama del perrito y otros cuentos*. Barcelona: Ediciones Orbis, SA.
- . 1995. *La corista y otros cuentos*. Madrid: Alianza editorial.
- COHN, Dorrit. 1966. "Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style." *Comparative Literature* 18.2: 97-112.

- 
- COHN, Dorrit. 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- CONNOLLY, Julian W. 1983. "Nabokov's "Terra Incognita" and *Invitation to a Beheading*. The Struggle for Imaginative Freedom" *Wiener Slawistischer Almanach* 12: 55-70.
- . 1986. *Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod*. Columbus: Slavica.
- . 1988. "Vladimir Nabokov and Valerij Brjusov" *Die Welder Slaven* 33: 69-86.
- . 1990. "The Otherworldly in Nabokov's Poetry." *Russian Literature Triquarterly* 24: 329-339.
- . 1993. "The Play of Light and Shadow in 'The Fight.'" En Nicol y Barabtarlo 1993: 25-39.
- . 1994. "Nabokov and Narrative Point of View: The Case of a Letter that Never Reached Russia." *Nabokov Studies* 1: 9-20.
- . 2000. "Nabokov's Approach to the Supernatural in the Early Stories." En Kellman y Malin 2000: 21-34.
- COOK, Albert. 1960. *The Meaning of Fiction*. Detroit: Wayne State University Press.
- CROFTS, Robert. 1965. "Vladimir Nabokov: A Russian Wolf in American Clothing." *Modern Sprak* 59: 11-29.
- DAVYDOV, Sergej. 1985. "The Gift: Nabokov's Aesthetic Exorcism of Chernyshevskii." *Canadian American Slavic Studies* 19.3: 357-375.
- De JONGE, Alex. 1979. "Nabokov's Uses of Pattern." En Quennell 1979: 59-72.
- DEMBO, L. S., ed. 1967. *Nabokov: the Man and his Work*. Madison: University of Wisconsin Press.
- DE ROECK, Galina L. 1993. "The Visit to the Museum." A Tour to Hell." En Nicol y Barabtarlo 1993: 137-147.
- DIMENT, Galga. 1993 a. "English as Sanctuary: Nabokov's and Brodsky's Autobiographical Writings." *Slavic East European Journal* 37.3: 346-361.
- . 1993 b. *English as Sanctuary: Nabokov's and Brodsky*. Seattle: University of Washington.
- DITTMAR, Linda. 1983. "Fashioning and Re-fashioning Framing Narratives in the Novel and Film." *Mosaic* 16:189-203.
- DOLE, Carol M. 1987. "Innocent Trifles or "Signs and Symbols." *Studies in Short Fiction* 24: 303-305.
- DOMERGUE, Sonya. 1985. "Vladimir Nabokov: Mixed Doubles." *Canadian American Slavic Studies* 19.3: 282: 294.

- DOSTOIEWSKY, Feodor. 1982. *Crimen y castigo*. Barcelona: Oceano.
- . 1982. *El jugador*. Estella: Salvat editores.
- DOSTOIEWSKY y TOLSTOI. 1982. *Novelas y cuentos*. Barcelona: Oceano.
- EGGENSCHWILER, David. 1981. "Nabokov's "The Vane Sisters:" Exuberant Pedantry and a Biter Bit." *Studies in Short Fiction* 18.1: 33-39.
- ELIOT, TS. 1987. "The Waste Land." En Abrams 1987: 2511-2526.
- ELMS, Alan C. 1989. "Cloud, Castle, Claustrium: Nabokov as a Freudian in Spite of Himself." 1986. En Rancour-Laferriere 1989: 353-369.
- FIELD, Andrew. 1967 a. *Nabokov: His Life in Art*. Londres: Hodder and Stoughton.
- . 1967 b. "The Artist as Failure in Nabokov's Early Prose." En Dembo 1967: 57-65.
- . 1971. *The Completion of Russian Literature*. Harmondsworth: Penguin Books.
- . 1977. *Nabokov. His Life in Part*. Nueva York: The Viking Press.
- . 1987. *The Life and Art of Vladimir Nabokov*. Londres: Macdonald Queen Anne Press.
- FIELD, David. 1986. "Fluid Worlds: Lem's *Solaris* and Nabokov's *Ada*." *Science Fiction Studies* 13: 329-344.
- . 1988. "Sacred Dangers: Nabokov's Distorted Reflection in "Signs and Symbols." *Studies in Short Fiction* 25.3: 285-293.
- FIGELMAN, Francine. 1985. *The American Heritage Dictionary*. Boston: Houghton Mifflin.
- FISH, Stanley. 1980. *Is there a Text in this Class?* Cambridge (Ma): Harvard University Press.
- FOGEL, Stanley. 1974. "And All the Little Tytopies: Notes on Language Theory in the Contemporary Experimental Novel." *Modern Fiction Studies* 20: 328-336.
- FOSTER, John Burt. 1993. *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- . 1995 a. "An Archeology of "Mademoiselle O:" Narrative Between Art and Memory." En Nicol y Barabtarlo 1995: 111-135.
- . 1995 b. "Nabokov and Tolstoy." En Alexandrov 1995: 518-528.
- FOWLER, D. 1974. *Reading Nabokov*. Ithaca: Cornell University Press.
- FOWLES, John. 1981. *The French Lieutenant's Woman*. Nueva York: New American Library.
- FRANK, Joseph. 1995. "Lectures on Literature." En Alexandrov 1995: 672-685.

- FRYE, Northrop. 1973. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. 1957. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- GARCÍA LANDA, José Angel. 1996. "Nivel narrativo, status, persona y tipología de las narraciones." *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 17: 91-121
- . 1998. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GARRIDO, Alvaro. 1995. "The Referential Mania of "Signs and Symbols:" Reading Nabokov's Short Story." *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 16: 141-164.
- GASS, William. 1971. *Fiction and the Figures of Life*. Boston: Godine
- . 1984. "The Death of the Author" *Salgamundi* 65: 3-26
- GENETTE, Gerard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Jane E. Lewin. 1972. Nueva York: Cornell UP.
- . 1989. *Figuras III*. 1983. Barcelona: Ed. Lumen.
- . 1998. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GEZARI, Janet. 1987 a. "Chess Problems and Narrative Time in *Speak, Memory*." *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* 10.2:151-162
- . 1987 b. "Vladimir Nabokov and Chess." *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* 10.2: 151-162.
- . 1995. "Chess and Chess Problems." En Alexandrov 1995: 44-54.
- GIBIAN, Georges, y Stephen Jan PARKER. Ed. 1984. *The Achievements of Vladimir Nabokov*. Cornell: Cornell University Press.
- GIBSON, Walker. 1996. "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers." 1950. En Onega y García Landa 1996: 155-161.
- GILES, Barbette. 1988. "Nabokov et le roman paradoxical." *Litterature, Philosophic, Art* 21: 46-53.
- GOGOL, Nikolai. 1982. *Las almas muertas*. Barcelona: Oceano.
- GRAYSON, Jane. 1977. *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford: Oxford University Press.
- GRABES, Herbert. 1977. *Fictitious Biographies: Vladimir Nabokov's English Novels*. Paris: Monton.
- . 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.
- GRABES, Herbert, y Hans-Jürgen DILLER HANS BUNGERT. 1982 *The Yearbook of Research in English and American Literature*. Nueva York: Walter de Gruyter & Co.

- GRAVES, H. 1977. *Fictitious Biographies. Vladimir Nabokov's English Novels*. Paris: Mouton
- GREEN, Geoffrey 1980 a. "An Infinity of Sensation and Thought within a Finite Existence: Nabokov's Fiction of Memory." *Humanities in Society* 3: 377-384.
- . 1980 b. "Nabokov's Signs of Reference, Symbols of Design." *College Literature* 7: 104-120.
- . 1985. "You Say Imagination, I say Memory: You Say Memory, I Say Dream: Nabokov's Psychology and the Fiction of Freud." *The Nabokovian* 14: 53-56.
- GROSSMITH, Robert. 1987. "The Twin Abysses of "Lik." *The Nabokovian* 19: 46-50.
- . 1988. "Navokov and Self-Divestment: A Gnostic Source." *English Language Notes* 25: 73-78.
- . 1993 a. "Perfection." En Nicol y Barabtarlo 1993: 73-81
- . 1993 b. "The Future Perfect of the Mind: "Time and Ebb" and "A Guide to Berlin" En Nicol y Barabtarlo 1993: 149-154,
- HAGOPIAN, John V. 1981. "Decoding Nabokov's "Signs and Symbols." *Studies in Short Fiction* 18.2: 115-119.
- HOWELL. 1993. "Science and Gnosticism in "Lance." En Nicol y Barabtarlo 1993: 181-193.
- HUIZINGA, Johan. 1955. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Bacon Press.
- HUTCHEON, Linda. 1995. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. 1994. Londres: Routledge.
- . 1996. "Modes and Forms of Narrative Narcissism: Introduction of a Typology." 1980. En Onega y García Landa 1996: 203-217.
- HYDE, GM. 1977. *Vladimir Nabokov. America's Russian Novelist*. Londres: Villiers publications Ltd.
- JACKSON, RoseMary. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: Methuen.
- JULIAR, Michael. 1986. *Vladimir Nabokov. A Descriptive Bibliography*. Nueva York: Garland Publishing.
- JOHNSON, D. Barton. 1979 a. "Contrastive Phonetics or why Nabokov Gave Up Translating Poetry as Poetry." En Proffer 1979: 28-41.
- . 1979 b. "A Guide to Nabokov's "A Guide to Berlin." *Slavic and East European Journal* 23: 353-361.
- . 1979 c. "Nabokov as a Man of Letters: The Alphabetic Motif in his Work." *Modern Fiction Studies* 25: 397-412.

- JOHNSON, D. Barton. 1981. "Vladimir Nabokov' "Solus Rex" and the "Ultima Thule" Theme." *Slavic Review* 40.4: 543-556.
- . 1982. "The Key to Nabokov's *Gift*." *Canadian American Slavic Studies* 16.2: 190-206.
- . 1983. "Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story." *Slavic and East European Review* 27: 385-387.
- . 1985. *World in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor (Mich): Ardis.
- . 1990. "Preliminary Notes on Nabokov's Russian Poetry: A Chronological and Thematic Sketch." *Russian Literature Triquarterly* 24: 307-327.
- . 1991. "Interview with Véra and Dmitri Nabokov." *Russian Literature Triquarterly* 24: 73-85.
- . 1993. "Pre-texts and Post-texts" En Nicol y Barabtarlo 1993: 39-64.
- JOHNSON, D. Barton, y Ellendea PROFFER. 1991. "Interview with Nabokov and Dmitri Nabokov." *Russian Literature Triquarterly* 24: 73-85.
- JUNG, Carl G. 1968. *Man and His Symbols*. Nueva York: Laurel.
- KARLINSKY, Simon. 1967. "Illusion, Reality and Parody in Nabokov's Plays." En Dembo 1967: 183-194.
- . 1970 a. "Nabokov and Chekhov: The Lesser Russian Tradition." *Triquarterly* 17: 7-16.
- . 1970 b. "*Anya in Wonderland*: Nabokov's Russified Lewis Carroll." *Triquarterly* 17: 310-316.
- . 1973. "Russian Transparencies." *Saturday Review* 1: 44-45.
- . 1980. *The Nabokov-Wilson Letters. Correspondence Between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940-1971*. Nueva York: Harper Colophon Books.
- . 1984. "Theme and Structure in Vladimir Nabokov's 'Krug.'" En Kenneth N. Bostrom 1984: 243-247.
- . 1995. "Nabokov y Chekhov." En Alexandrov 1995: 389-397.
- KELLY, Catriona. 2000. "Pronouncing on Forgotten Butterflies." *Times Literary Supplement* (10 Marzo): 24-25.
- KELLMAN, Steven e Irving MALIN. 2000. *Torpid Smoke. The Stories of Vladimir Nabokov*. Amsterdam: Editions Rodopi BV.
- . 2000. "How they Brought the Bad News to Mints: "Breaking the News." En Kellman y Malin 2000:75-83.
- KHODASEVICH, Vladislav. 1970. "On Sirin." *Triquarterly* 17: 96-101.
- KIELY, Robert. 1993. *Reverse Tradition*. Cambridge (Ma): Harvard University Press.

- KOPPER, John M. 1989. "Nabokov's Art of Translation in "Solux Rex." *Slavic and East European Journal* 33: 255-274.
- . 1995. "Correspondence." En Alexandrov 1995: 54-67.
- LANE, J.B. 1986. "A Funny Things about Nabokov's "Signs and Symbols." *Russian Language Journal* 40: 147-160.
- LEE, L.L. 1964. "Vladimir Nabokov. Great Spiral of Being." *The Western Humanities Review* 18: 225-236.
- . 1965. "Duplexity in Nabokov's Short Stories." *Studies in Short Fiction* 2: 307-315.
- . 1976. *Vladimir Nabokov*. Boston: Prior.
- LEIGH, Kimmel. "Nabokov as Translator. An examination of his changing doctrine of translation." <http://www.geocities.com/Athens/3682/nabokov2.html>
- LESSING, Doris. 1972. *The Golden Notebook*. Londres: Paladin Grafton Books.
- LEVY, Alan. 1971. *Vladimir Nabokov. The Velvet Butterfly*. Nueva York: The Permanent Press.
- LILLY, Mark. 1980. "Nabokov Homo Ludens." En Quennel 1980: 88-102.
- LOKRANTZ, J Thomas. 1973. *The Underside of the Waters: Some Stylistic Devices Used by Vladimir Nabokov*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- MADDOX, Lucy. 1983. *Nabokov's Novels in English*. Londres: Georgia U P.
- MARCO, K. 1986. "The Art of Reading Master Pieces of European Literature. Vladimir Nabokov." *Osteuropa* 35: 789.
- MARTIN, Terry J. 1991. "Ways of Knowing in Nabokov's 'Sings and Symbols.'" *Journal of Short Story in English*. 17: 75-89.
- MATTERSON. 1993. "Sprung from the Music Box of Memory: "Spring in Fialta." En Nicol y Barabtarlo 1993: 99-109.
- McGRAW, William. ed. 1977. *In Memoriam. Vladimir Nabokov 1899-1977*. Nueva York: McGrwaw Hill.
- McHALE, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. Londres: Routledge.
- McLEAN, Hugh. 1995. "Lectures on Russian Literature." En Alexandrov 1995: 258-274.
- MERIVALE, Patricia. 1967. "The Flaunting of Artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges." En Dembo 1967: 209-224.
- MERRIL, Robert. 1979. "Nabokov and Fictional Artifice." *Modern Fiction Studies* 25: 439-462.
- MEYERS, J. 1983. "The Duel in Fiction." *North Dakota Quarterly* 51.4: 129-150.

- MEYER, Priscilla. 1993. "The German Theme in Nabokov's Work of the 1920's" En Nicol y Barabtarlo 1993: 3-15.
- MIGNON, Charles, W. 1991. "A Referential Reading of Nabokov's 'Signs and Symbols.'" *Studies in Short Fiction* 28.2: 169-175.
- MONTER, Barbara Helt. 1970. "'Spring in Fialta:' The Choice that Mimics Chance." *Triquarterly* 17: 128-135.
- MORARU, Christian. 2000. "Vila Scripts: Games of Double Crossing in Vladimir Nabokov's 'The Assisstant Producer.'" En Kellman y Malin 2000:173-202.
- MORGAN, Paul Bennet. 1985. "Terra Incognita and R.L. Stevenson." *The Nabokovian* 14: 15-16.
- MORTON, Donald E. 1974. *Vladimir Nabokov*. Nueva York: Ungar.
- MORRIS, J. 1994. "Signs and Symbols and Signs." *The Nabokovian* 32: 24-28.
- MOYNAHAN, Julian. 1970. "*Lolita* and Related Memories." *Triquarterly* 17: 247-253.
- . 1971. *Vladimir Nabokov*. Minneapolis: University of Minnesota.
- MÜLLER, Franz. 1987. *Diccionario Alemán-Español*. Barcelona: Sopena.
- MURRY, Isobel. 1977. "Plagiatisme, Nabokov's 'The Vane Sisters'" and *The Picture of Dorian Gray*. *Durham University Press* 70: 69-72.
- NABOKOV, Vladimir. 1960 a. *Nabokov's Dozen*. 1958. Harmondsworth: Penguin. Abreviado como *ND*.
- . 1960 b. *Pnin*. 1957. Harmondsworth: Penguin.
- . 1963 a. *Invitation to a Beheading*. 1938. Harmondsworth: Penguin.
- . 1963 b. *Laughter in the Dark*. 1938. Harmondsworth: Penguin.
- . 1964. *The Real Life of Sebastian Knight*. 1941. Harmondsworth: Penguin.
- . 1969. *Speak, Memory*. 1966. Harmondsworth: Penguin.
- . 1970. *Poems and Problems*. Nueva York: McGraw-Hill Book Company.
- . 1971. *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. 1969. Harmondsworth: Penguin.
- . 1974 a. *Bend Sinister*. 1947. Harmondsworth: Penguin.
- . 1974 b. *Nabokov's Quartet*. Nueva York: Weidenfeld & Nicolson.
- . 1974 c. *Glory*. 1932. Harmondsworth: Penguin.
- . 1975. *A Russian Beauty and Other Stories*. 1973. Harmondsworth: Penguin. Abreviado como *RB*.
- . 1980. *Look at the Harlequins!* 1974. Harmondsworth: Penguin.
- . 1981 a. *Despair*. 1936. Harmondsworth: Penguin.
- . 1981 b. *The Gift*. 1938. Harmondsworth: Penguin.
- . 1981 c. *Tyrants Destroyed and Other Stories*. 1975. Harmondsworth: Penguin. Abreviado como *TD*.

- NABOKOV, Vladimir. 1981 a. *La invención de Vals*. 1966. Barcelona: Plaza y Janés
- . 1984 a. *Curso de literatura Rusa*. 1981. Barcelona: Bruguera.
- . 1984 b. *Mashenka*. 1972. Barcelona: Ed. Lumen.
- . 1986. a. *The Enchanter*. 1957. Londres: Picador.
- . 1986. b. *Lolita*. 1955. Harmondsworth: Penguin.
- . 1987. *Curso de literatura europea*. 1980. Barcelona: ediciones Grupo Z.
- . 1988. *Pale Fire*. 1962. Harmondsworth: Penguin.
- . 1990 *Strong Opinions*. 1973. Nueva York: McGraw-Hill Book Company.
- . 1992. *The Eye*. 1930. Harmondsworth: Penguin.
- . 1995. "The Christmas Story." *The New York Review* (Octubre 19): 28-29. Abreviado como TCS.
- . 1994. *Details of a Sunset and Oher Stories*. 1976. Harmondsworth: Penguin. Abreviado como DS.
- . 2001. *Poemas desde el exilio*. Macarena Carvajal. Valencia: Pre-textos.
- NABOKOV, Dmitri ed. 1995. *Vladimir Nabokov. The Collected Stories*. Harmondsworth: Penguin. Abreviado como CS.
- . 1979. "Revisiting Father's Room." *Encounter* 53: 77-82.
- . 1984. "Translating with Nabokov" En Gibian y Parker 1984: 145-177.
- NAUMANN, Marina Turkevich. 1978. *Blue Evenings in Berlin: Nabokov's Short Stories of the 1920s*. Nueva York: New York University Press.
- NICOL, Charles. 1967. "The Mirrors of Sebastian Knight." En Dembo 1967: 85-94.
- . 1987. "Nabokov and Science Fiction: 'Lance.'" *Science Fiction Studies* 14: 9-20.
- . 1989. "Dating Problems in 'The Circle.'" *The Nabokovian* 22: 20-23.
- . 1990. "Ghastly Rich Glass: A Double Essay on 'Spring in Fialta.'" *Russian Literature Triquarterly* 24: 173-184.
- . 1993. "Finding the Assistant Producer." En Nicol y Barabtarlo 1993: 155-165.
- NICOL, Charles, y J.E. RIVERS. 1982. *Nabokov's Fifth Arc*. Austin: University of Texas Press.
- NICOL, Charles, y Gennady BARABTARLO. 1993. *A Small Alpine Form. Studies in Nabokov's Short Fiction*. Nueva York: Garland Publishing, Inc.
- NIVAT, Georges. 1995 a. "Nabokov and Dostoevsky." En Alexandrov 1995: 398-402.
- NIVAT, Georges. 1995 b. "Speak, Memory." En Alexandrov 1995: 672-685.
- NOEL, Lucie Leon. 1970. "Playback" *Triquarterly* 17: 209-220.

- NOVOSILZOV, N. 1998. "De la traducción al original: Las autobiografías de Nabokov comparadas." *Livius* 11: 99-111.
- ONEGA, Susana, y José Angel GARCÍA LANDA. 1996. *Narratology*. Londres: Longman.
- PACKMAN, David. 1982. *Vladimir Nabokov. The Structure of Literary Desire*. Londres: University of Missouri Press.
- PARKER, Stephen Jan. 1991. "Vladimir Nabokov and the Short Story." *Russian Literature Triquarterly* 24: 63-72.
- . 1995. "Critical Reception." En Alexandrov 1995: 67-75.
- PENAS, Beatriz. 1998. "Thinking Russian/Writing English: Textual Traces of an Emigré's Conflict." *Cuadernos de filología* 7.1: 53-71.
- PETTY, Chapel Louise. 1979. "A Comparison of Hawthorne's "Wakefield" and Nabokov's "The Leonardo:" Narrative Comentary and the Struggle of the Literary Artist." *Modern Fiction Studies* 25: 499-507.
- PIFER, Ellen. 1979. "Dark Paradise: Shades of Heaven and Hell in *Ada*." *Modern Fiction Studies* 25.3: 481-499.
- . 1981 a. *Nabokov and the Novel*. Cambridge (Ma): Harvard University Press.
- . 1981 b. "Locating the Monster in Nabokov's "Scenes from the life of a Double Monster." *Studies in American Fiction* 9.1: 97-101.
- . 1989. "Shades of Love: Nabokov's Intimations of Immortality." *Kenyon Review* 11.2: 75-86.
- PILLEMER, David B. 1998. *Momentos Events, Vivid Memories*. Londres: Harvard University Press.
- POE, Edgar Allan. 1986. *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Harmondsworth: Penguin.
- PORTER, Miquel, y Palmira GONZÁLEZ. 1988. *Las claves del cine*. Barcelona: Ed. Ariel.
- POULIN, Isabelle. 2000. "Je revois le payasage merveilleux... les nerveaux mondes de Chateaubriand et Nabokov." *Eidolon* 54: 225-238.
- PRINCE, Gerald. 1996. "Introduction to the Study of the Narratee." 1973. En Onega y García Landa 1996: 190-203.
- PROFFER, Carl R. 1970 a. "Nabokov's Russian Readers." *Triquarterly* 17: 253-261.
- . 1970 b. "A New Deck for Nabokov's Knaves." *Triquarterly* 17: 293-310.
- . ed. 1979. *A Book of Things about Vladimir Nabokov*. Ann Arbor (Mich): Ardis.
- PUSHKIN, A. S. 1983. *Los relatos de Belkin*. Estella: Salvat editores.
- . 1991. *Azar en el juego*. Madrid: Anaya.
- QUENNELL, Peter, ed. 1979. *His Life, His Work, His World: Vladimir Nabokov. A Tribute*. Londres: Weidenfeld & Nicolson.

- RAMPTON, David. 1984. *Vladimir Nabokov*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RAGUET-BOUVART, Ch. 1995. "Riverrunning Acrostically through "The Vane Sisters" and RLP or Genealogy on its Head." *Cynos* 12.2: 21-28.
- RENNERT, Hal. 1994. "Literary Revenge: Nabokov's "Mademoiselle O" and Kleist Die *Marquis von O*." *Journal of Germanic and Slavic Comparative Studies* 4: 331-337.
- RICHTER, David H. 1984. "Narrative Entrapment in *Pnin* and "Signs and Symbols." *Papers on Language and Literature* 20: 418-430.
- RISTKOK, Tonli Ann. 1976. "Nabokov's 'The Vane Sisters' Once in a Thousand Years Fiction." *University of Windsor Review* 11: 27-47.
- RIVERS, JE. 2000. "Alone in the Void: "Mademoiselle O." En Kellman y Malin 2000: 85-131.
- ROSENBLUM, Michael. 1978. "Finding What the Sailor Had Hidden: Narrative as Pattermaking in *Transparent Things*." *Contemporary Literature* 19: 219-232.
- ROSENFELD, Claire. 1967. "Despair and the Lust for Inmortality." En Dembo 1967: 66-84.
- ROSENZWEIG, Paul J. 1998. "The Importance of Reader Response in Nabokov's Signs and Simbols." *Essays in Literature* 7: 93-115.
- ROSS, Charles S. 1979. "Nabokov's Mistress/Muse Metaphor: Some Recent Books." *Modern Fiction Studies* 25.3: 514-526.
- ROSSET, Clément. 1993. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Tusquets.
- ROTH, Phyllis A. 1982. "Toward the Man behind the Mystification." En Nicol y Rivers 1982: 43-59.
- ROTHER, James. 1976. "Parafiction: The Adjacent Universe of Barth, Barthelme, Pynchon and Nabokov." *Boundary* 5: 21-43.
- ROWE, William Woodin. 1971. *Nabokov's Deceptive World*. Nueva York: New York University Press.
- . 1976 a. "Nabokovian Superimposed and Alternative Realities." *Russian Literature Triquarterly* 14: 59-66.
- . 1976 b. "Nabokovian Shimmers" *Russian Literature Triquarterly* 14: 48-58.
- ROWE, William Wodie. 1979. *Nabokov and Others: Patterns in Russian Literature*. Ann Arbor (Mich): Ardis.
- . 1981. *Nabokov's Spectral Dimension*. Ann Arbor (Mich): Ardis.
- SAPUTELLI, LN. 1986. "The Long-Drawn Sunset of Fialta." En Connolly 1986: 233-242.

- SCHUMAN, Samuel. 1979 a. *Vladimir Nabokov. A Reference Guide*. Boston: GK Hall & Co.
- . 1979 b. "Criticism of Vladimir Nabokov: A Selected Checklist." *Modern Fiction Studies* 25.3: 527-554.
- . 1980. "Man, Magician, Poet, God —An Image in Medieval, Renaissance and Modern Literature." *Essays in the Judean Christian Tradition* 19.2: 40-52.
- SHAKESPEARE, William. 1993. *The Complete Works of William Shakespeare With the Life of the Poet*. Londres: Ramboro Books.
- SHAW, Valerie. 1983. *The Short Story: A Critical Introduction*. Londres: Longman.
- SHAWEN, E. 1990. "Motion and Stasis: Nabokov's "Cloud, Castle and Lake." *Studies in Short Fiction* 27: 379-384
- SHEIDLOWER, David I. 1979. "Reading between the Lines and Squares." *Modern Fiction Studies* 25: 413-425
- SHLOSS, Carol. 1982. "Speak, Memory: The Aristocracy of Art." En Nicol y Rivers 1982: 224-229.
- SHRAYER, MD. 1994. "Cloud, Castle and the Problem of Entering Nabokov's Other World." *Nabokov Studies* 1: 131-153.
- . 1996. "Pilgrimage, Memory and Death in Vladimir Nabokov's Short Story "The Aurelian." *Slavic and East European Journal* 40.4: 700-725.
- . 1997 a. "Mapping Narrative in Nabokov's Short Fiction." *Slavonic and east European Review* 75.4: 624-641.
- . 1997 b. "Decoding Vladimir Nabokov's "The Return of Chorb." *Russian Language Journal* LI.168-170: 177-202.
- . 1998. "A Dozen Notes to Nabokov's Short Stories." *The Nabokovian* 40: 42-63.
- . 1999. *The World of Nabokov's Stories*. Austin: University of Texas Press.
- . "Poetry, Exile and Prophetic mystification in "Vasilii Shishkov" (1939)" <http://www.libraries.psu.edu/iasweb/nabokolv/shry21.htm>
- . 2000. "Nabokov's "Vasilii Shishkov:" An Author=Text Interpretation." En Kellman y Malin 2000: 133-172.
- SHUTE, Jenefer P. 1984. "Nabokov and Freud: The Play of Power." *Modern Fiction Studies* 9: 637-650.
- SICKER, Philip T. 1987. "Shadows of Exile in Nabokov's Berlin." *Thought* 62: 281-294.
- . 1987 a. Practicing Nostalgia: Time and Memory in Nabokov's Early Russian Fiction." *Studies in Twentieth Century Literature* 11.2: 253-270.
- . 1987 b. "Shadows of Exile in Nabokov's Berlin." *Thought* 62: 281-294.

- STEGNER, Page. 1966. *Escape into Aesthetics. The Art of Vladimir Nabokov*. Nueva York: The Dial Press.
- STONEHILL, Brian. 1988. *The Self-Conscious Novel*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press.
- STROTHER, B. Purdy. 1968. "‘Solus Rex.’ Nabokov and the Chess Novel." *Modern Fiction Studies* 14: 379-395.
- STRUVE, Gleb. 1967. "Notes on Nabokov as a Russian Writer." En Dembo 1967: 45-56.
- STUART, Dabney. 1970. "Laghter in the Dark: Dimensions of Parody." *Triquarterly* 17: 72-96.
- . 1978. *Nabokov. The Dimensions of Parody*. Londres: Louisiana State University Press.
- SWEENEY, SE. 1984. "The Classification of Genus Nabokov." *Massachusetts Studies in English* IX.3: 25-31.
- . 1993. "The Small Furious Devil: Memory in ‘Scenes from the Life of a Double Monster.’" En Nicol y Barabtarlo 1993: 193-216.
- . 1998. "Playing Nabokov: Performances by Himself and Others." *Studies in Twentieth Century Literature* 22: 295-318.
- TAMMI, Pekka. 1984. "Nabokov’s Symbolic Cards and Pushkin’s ‘The Queen of Spades.’" *The Nabokovian* 13: 31-32.
- . 1985. *Problems of Nabokov’s Poetics: A Narratological Analysis*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- . 1992. "Nabokov’s *Pale Fire*, *Bend Sinister*, ‘Terror,’ ‘Lance.’" *The Explicator* 50: 109-111.
- TERRY, Martin. J. 1991. "Ways of Knowing in Nabokov’s ‘Signs and Symbols.’" *Journal of Short Story in English* 17: 75-89.
- TOMASHEVSKI, Boris. 1965. "Thematics." In *Russian Formalist Criticism*. Ed. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lexington: U of Kentucky P. 61-98. Select. and trans. of *Teorija literatury*. 1925.
- TOKER, Leona. 1986. "Selfconscious Paralepsis in Vladimir Nabokov’s *Pnin* and ‘Recruiting.’" *Poetics Today* 7: 459-469.
- . 1988. "Nabokov’s ‘Torpid Smoke.’" *Studies in Twentieth Century Literature* 12.2: 239-248.
- TOKKER, Leona. 1993. "Signs and Symbols" in and out of Contexts." En Nicol y Barabtarlo 1993: 167-180.
- . "Liberal Ironist and the Gaudily Pinned Savage: On Richard Rorty’s Reading Nabokov" [www.libraries.psu.edu/iasweb/nabokov/tokerp3.html](http://www.libraries.psu.edu/iasweb/nabokov/tokerp3.html)
- TOLSTAIA, Natalia, y Maxim MEILAKH. 1995. "Russian Short Stories." En Alexandrov 1995: 644-660.

- TOOKEY, M. 1988. "Nabokov's "Signs and Symbols." *The Explicator* 46: 34-36.
- WAUGH, Patricia. 1984. *Metafiction*. Londres: Methuen.
- WALKER, Gibson. 1996. "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers." En Onega y García Landa 1996: 155-160.
- WALTER, Brian. 2000. "A Forgotten Poet:" Nabokov's Dostoyevskian Row." En Kellman y Malin 2000: 203-217.
- WEIDENFIELD y NICOLSON. 1996. "For All his Dash and Glitter, Nabokov was not a Very Good Short Story Writer." *The Observer Review* (14 Julio): 15.
- WEIL, Irwin. 1970. "Odyssey of a Translator." *Triquarterly* 17: 266-284.
- WILLIAMS, Carol. 1975. "Nabokov's Dozen Short Stories: His World in Microcosm." *Studies in Short Fiction* 12: 213-222.
- WILLIAMS, Robert. 1971. "Memory's Defense: The Real Life of Vladimir Nabokov's Berlin." *The Yale Review* 60.2: 241-250.
- WOOD, Michael. 1993. "Consulting the Oracle." *Essays in Criticism*. 43.2: 93-111.
- . 1994. *The Magician's Doubts. Nabokov and the Risks of Fiction*. Londres: Chatto & Windus.
- WYLLIE, Barbara. 2000. "Memory and Dream in Nabokov's Short Fiction." En Kellman y Malin 2000: 5-19.
- ZIOLKOWSKI, Theodore. 1980. *Imágenes desencantadas*. Aurelio Martínez Benito. 1977. Madrid: Taurus.



41 | Biblioteca  
de Investigación



UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA