



## ¿‘A frightful bore’? Sobre el lugar de lo temático en la práctica alusiva de Nabokov

Eduard Vilella

Universitat Autònoma de Barcelona  
[eduard.vilella@uab.cat](mailto:eduard.vilella@uab.cat)

---

[Localice en este documento](#)

 

**Resumen:** El artículo tiene como objetivo observar las diferentes alusiones al tema o motivo del doble presentes en diversas obras de V. Nabokov. Se excluye el comentario de la novela *Despair*, completamente construida sobre el doble, para describir algunas de las referencias de menor entidad presentes en otros textos del autor. La intención es en todo momento situar estas apariciones, de carácter alusivo, en la perspectiva de la particular práctica intertextual de Nabokov, subrayando una vez más la sintonía de ésta con el conjunto de los recursos estilísticos del autor y la indiscutible importancia que reviste en su obra en general.

**Palabras clave:** Nabokov, intertextualidad, doble

A pesar de que en su momento Vladimir Nabokov habló con desdén del motivo del *doble* (o *doppelgänger*) definiéndolo ‘a frightful bore’ (Foster 1993: 109), la verdad es que en sus escritos éste aparece bajo diferentes formas, en una recurrencia no precisamente ocasional. Bastaría para sostenerlo con sólo traer a colación la novela *Despair*, construida toda ella en clave paródica y desarrollada con una maestría y dominio de los detalles que delata un conocimiento profundo de la constelación de textos y fenómenos adscribibles al *doble* narrativo, formulados en una parodia meticulosa. Una novela impactante y feroz, y sobre todo hilarante, que con justicia ha atraído las miradas de multitud de estudios acerca del doble. [1] La intención de estas páginas no es volver a ella si no referirme a apariciones de menor entidad presentes en otras obras poniéndolas en relación con algunas de las pautas con que es posible describir la actitud de éste hacia lo intertextual.

Indiscutiblemente, desde la cita más somera a la parodia directa, la intertextualidad es uno de los polos constitutivos del universo de Nabókov, tal como ha sido puesto de manifiesto en reiteradas ocasiones:

And as all readers and re-readers of Nabokov know, intertextuality is the password for entry into a fictitious world largely built of allusions, ironical and parodic renderings of styles, motifs and themes of previous writers - with no anxiety of influence perceptible in the artistic feat of creating art from art. (...) If not in function then in method, this pervasive reliance on, distancing from and imaginative play with the forms and themes to be found in the literary canon preempts the stunning combinatorial feats in his majors English novels, *Lolita*, *Pale Fire* and *Ada*. (Grabes 1995: 117) [2]

Su complejo y multiforme mundo literario, admirable en tantos sentidos, encuentra un eje determinante en este andamiaje sistemático por la referencia intertextual, que por relevancia adquiere visos de paradigma y que cabe entender a la luz de una sensibilidad literaria ecléctica y de vastas miras. En una hipotética instantánea que capturara el desarrollo de algunas de sus obras más emblemáticas, el fenómeno asemejaría a un calidoscopio multicolor de festivos ecos. Tal presencia llega en ocasiones a una exhuberancia abrumadora: tal como se ha llegado a escribir, a unas obras de *demasiada* calidad:

The profusion on allusions in *Lolita* pretty soon led to an account of critical detective work that fills a whole book, *Pale Fire* triggered a plethora of articles revealing ever more hidden passages to significant sources, and in *Ada* the intertextual riddle took on proportions that a less playful critic like Toynbee held to be “Too much of a good thing”. (Grabes 1995: 117)

No serán muchos los autores capaces de atesorar una experiencia literaria y vital tan llena de facetas como la suya. Inevitable aquí el recuerdo espontáneo de la biografía de Nabokov: no para buscar con ella explicaciones ocultas a la obra, sino porque una y otra se presentan igualmente cosmopolitas, multifacéticas y dinámicas. En el fondo, también la vida de Nabokov tiene algo de paradigmática -como un compendio, se ha dicho, de una parte de la historia del siglo XX: nacido y crecido en un ambiente multilingüe, vivió la oposición al zarismo y sufrió el exilio por la revolución rusa, experimentó de primera mano la vida en la Alemania de entreguerras y huyó a Estados Unidos para acabar su vida retirado en Suiza, amando la precariedad de los alojamientos provisionales. [3]

La densa telaraña intertextual que envuelve lúdicamente múltiples facetas de su arte, en otro orden de cosas, deviene elemento caracterizador de la particular perspectiva que toma en referencia a la tradición literaria, así como del lugar que ocupa entre los novelistas del siglo XX. En efecto, en pocos lugares como este se ve reflejada mejor la relación que el autor mantiene con lo literario, sea como concepción del propio quehacer, sea en cuanto vínculo dinámico con la tradición. Por otro lado, es igualmente cierto que insistir sobre las modalidades en que se plasma este aspecto substancial es uno de los puntos de apoyo más reiteradamente aducidos en la debatida cuestión acerca de la eventual condición, por decirlo así, “pre-postmoderna” de Nabokov. [4] En cualquier caso, deberemos notar que su ejemplo es uno de los más claros en que puede indicarse que las formas mediante las cuales se manifiesta esta tendencia a lo alusivo /paródico nos remiten a una externalidad autorial con la que es preciso contar, más que no a una disipada presencia de tipo meramente discursivo. [5]

Claro está, lo que define los textos de Nabokov no es sólo la cita sistemática y las vastas dimensiones de su horizonte de referencia: es más, no sería simple distinguirlas del conjunto de sus recursos -los cuales, no hay que negarlo, configuran artefactos exitosos pero no por ello desprovistos de exigencia para el lector.[6] Insistir en los aspectos que contribuyen a ello podría parecer superfluo por conocidos. Su estilo es endiablado, desconcierta su uso de las voces y perspectivas narrativas, las certezas naufragar ante sus personajes carentes de credibilidad. Son frecuentes las tramas opacas más por la forma cómo vienen presentadas que no por su complejidad inherente, a saber, por toda una serie de recursos que minan la estabilidad del lector ante el discernimiento de los niveles de verosimilitud. Sus obras suelen tener en definitiva algo de laberíntico y suelen abundar en un registro rutilante que gusta de explorar continuamente la dimensión lúdica del lenguaje narrativo en sus varias posibilidades (del juego de palabras más concreto a la broma más abstracta). [7]

No sorprende así que a menudo en ellas sean puestos en escena aspectos esenciales como la ficcionalidad de la experiencia, la tensión entre la memoria personal y la intertextual, o lo evanescente de la condición del sujeto: aspectos todos ellos, entre otros parecidos, muy en sintonía con el potencial adscribible al doble. En efecto, es esta tupida red de trampas narrativas y referencia intercultural que acabamos de describir la que explicará con mayor claridad uno de los fenómenos que queremos subrayar aquí, es decir, las referencias dispersas al tema del doble llevadas a cabo de una forma parecida a cómo son desarrollados los recursos lingüísticos y en todo caso con la habitual carga lúdica que se manifiesta en ellos. Como se apuntaba antes, en ocasiones es difícil distinguir entre el comportamiento de un determinado caso de intertextualidad y el de alguno de los múltiples juegos de palabras de que rebosan sus obras: la particularidad es que el funcionamiento análogo se proyecta en un caso en un horizonte de competencia lingüística y en el otro el

horizonte de la tradición literaria en su sentido más amplio. Los referentes, digamos, surgen de este horizonte, sin que, de todas formas, la perspectiva que toma el autor tienda por ello a un cultismo extremo: el background que se exige al lector, para entendernos, no es el que se exige en el *Ulysses* de Joyce. [8] Algunos ejemplos nos permitirán ilustrar estas ideas: en *Ada or Ardor* se encuentra una cita esporádica a Proust:

Tonight she contented herself with the automatic ceremony of giving him what she remembered, more or less correctly, when planning the menu, as being his favorite food - (...) and that special asparagus (*bezukhanka*) which does not produce Proust's After-effect, as cookbooks say. (Nabokov 1969: 254)

No es exagerado afirmar que el ámbito de la memoria es una de las preocupaciones primordiales en la obra entera de Nabokov, por no hablar de la de Proust, al que por otra parte el autor ruso admiraba. En otras palabras, en la frase citada el autor encuentra el modo de dar un tono humorístico a una situación que podría contener incluso un poso de melancolía. Claro que ya inmediatamente después el rico vendaval de la novela nos arrastrará hacia nuevos acertijos, trampas, bromas, sorpresas: en todo caso esta rápida referencia, minúscula en una obra voluminosa, habrá funcionado por la facilidad con que es posible decodificarla. La tonalidad empleada es la misma ironía sutil que se despliega en otras referencias a la historia, a los tópicos, a lo cotidiano, al arte universal etc.

En la descripción del porqué del título *Pale Fire*, la pista a seguir la ofrece el mismo texto: indicando explícitamente el origen y camuflándolo en las palabras disparatadas del personaje:

Paraphrased, this evidently means: Let me look in Shakespeare for something I might use for a tittle. And the find is "pale fire". But in which of the Bard's works did our poet cull it? My readers must make their own research. All I have with me is a tiny pocket edition of *Timon of Athens* - in Zemblan! It certainly contains nothing that could be regarded as an equivalent of "pale fire" (if it had, my luck would have been a statistical monster). (Nabokov 1996b: 645-6)

Una monstruosidad estadística que se había procurado cuidadosamente que no pasara desapercibida, puesto que en otro lugar anterior, el comentario al verso 39, el narrador Kinbote había ya citado los versos en cuestión de la obra citada, con una llamada además a la nota, precisamente, que acabamos de reproducir. El evidente sentido del humor con que se lleva a cabo esta parodia de la erudición puede hacerse extensivo a la general actitud de Nabokov por lo que se refiere a la cuestión intertextual: desarrollada sistemáticamente como eje de referencia en cuanto recurso, me atrevería a decir, casi léxico, pero evitando caer en el hermetismo erudito, el cual impediría el efecto primero de su aparición, es decir, el humorístico - puesto que es en el uso insólito, *impropio*, de la referencia intertextual que adquiere relieve gran parte de los muchos ejemplos que podrían ser aducidos.

Una de las claves de *Lolita* se encuentra en sus páginas iniciales, donde se rememora el encuentro de Humbert adolescente y una dulce Annabel con la que habría pasado una inolvidable aventura en un *principate by the sea*. Que el escenario sea en efecto la costa azul no quita que la presencia del poema de Poe, Annabel Lee (nótese la homofonía con la segunda sílaba de la *nueva* Annabel, Lolita) haya enriquecido de matices inesperados todo el relato de un narrador que, por otra parte, al describir el espacio ha echado mano del texto modificándolo (el *kingndom* por el *principate*) para adaptarlo a sus necesidades, ha revelado su faceta humorística pero al mismo tiempo también su incapacidad para no filtrar su existencia a través de su experiencia literaria, incapacidad quizás de no confundirlas. Similarmente, en otro lugar del mismo libro, Humbert Humbert nos ofrece otro ejemplo en una escena que retrata al personaje en toda su dimensión grotesca. Lolita tiene fiebre muy alta, presenta posibles síntomas de poliomielitis. Después de una primera conclusión que se las trae ("abandonar toda esperanza de contacto sexual") Humbert decide llevarla al hospital. La imaginable (y lógica) preocupación, si la hay, se transmite sólo al describir el camino hacia el hospital de nuevo con un guiño sofisticado:

With a heterosexual Erbkönig in pursuit, thither I drove. (Nabokov 1996a: 225)

Hilarante cita en varios sentidos. El recuerdo del viajero nocturno del poema de Goethe huyendo de una fuerza hostil, el *Erlkönig*, el rey de los Alisios, para intentar salvar, infructuosamente, a su hijo, aparece trasladado a una aséptica noche americana: la angustia de Humbert se insinúa entonces en la imagen paralela, en un uso directo y sin ni tan siquiera una comparación que ofrezca un apoyo para mediarlo; del personaje mitológico amenazante original se sugiere además (aquí es una niña, Lolita, la que el "padre" lleva a través de la noche) una orientación homosexual implícita. El mismo "simpático" rey volverá a aparecer en el comentario al verso 662 de *Pale Fire*, aquí con tonos abiertamente explicativos que subrayan el hecho que en el verso 583 haya aparecido un comentario como *Es ist die Mutter mit ihrem Kind* (parodia del segundo verso del poema de Goethe *Es ist der Vater mit seinem Kind*). En suma, quintaesencia de Nabokov, el cual consigue mediante una pedante cita culta, quizás no críptica pero sí exigente, poner en ridículo la pedantería de tantos comentarios 'serios'. Y aunque el juego parezca reclamar una figura de *connaisseur*, hay que poner en evidencia que, aun en el caso de no identificarse la cita en todas sus facetas, ello no obstaculizaría un

funcionamiento ‘correcto’ del pasaje (en esencia, la descripción de un loco comentarista, o de un pervertido chiflado, a través de sus propias palabras). Lo exigente de su presencia en los textos, por lo elevado del listón, tiene de todas formas también su punto de interés: en efecto, si bien la cultura ‘elevada’ es objeto de sátira, no hay que olvidar que una de las realidades que más menosprecio le merecen al autor ruso es la ignorancia, fuente de innumerables males.

En el mismo plano que el ingenio desbocado que distingue la tendencia lúdica del lenguaje de Nabokov, estas referencias se ubican en un horizonte cultural en el que aparecen suficientemente genéricas como para que sea evidente al menos la distorsión en ellas operada y el efecto humorístico y anti-pedante que vehiculan. Parecido mecanismo se percibe en la copiosa presencia de palabras en diferentes idiomas (ruso y francés en primer lugar); [9] de hecho, podríamos decir que las citas consiguen hacer resonar (del mismo modo que en cada palabra extranjera resuena toda una lengua, como decía Gadamer) todo un autor, su estética, el tema concreto, su historia, por mucho que el *eco* incida primordialmente en la *desviación*. Conocimiento profundo de la tradición e irreverencia ante ella que apela a un *background* del lector donde pueda ser contrastada la referencia al material ‘canónico’ y valorada la distancia tomada al propósito.

Algunas de las referencias de este tipo, insertadas como juegos de palabras en el texto, remiten, como decíamos, al doble. Su función se fundamenta en la vaga referencia a un horizonte paradigmático del tema (tal como la carrera hacia el hospital remite vagamente al paradigma del padre perseguido por el *Erlkönig* en la noche ventosa). [10] En *Mashenka*, Ganin asiste a la proyección de una película en la que ha participado como extra:

Ganin's doppelgänger also stood and clapped, over there, alongside the very striking-looking man (...) (Nabokov 1970: 21)

Idea que vuelve más adelante:

(...) and once again he remembered the flickering, shadowy doppelgängers, the casual Russian film extras, sold for ten marks apiece and still flitting, God knows where, across the white gleam of screen. (Nabokov 1970: 110)

Al hablar del pasado, del ámbito de la memoria que está porfiando por recuperar, Ganin lo califica de más real que el presente (una *sombra*, en realidad):

It was not simply reminiscence but a life that was much more real, much more intense than the life lived by his shadow in Berlin. (Nabokov 1970: 55)

El sorprendente final de la novela va a confirmar la naturaleza fantasmática de este pasado (donde se repropone el habitual romance de verano), al ser rechazada la posibilidad de revivirlo. Los dobles en la pantalla, fantasmas intangibles de los exiliados, aunque en una referencia fugaz y lúdica, parecen proponer también la tensión en la vivencia escindida del tiempo por parte de los personajes. En un caso y otro, a través de la desviación divertida en referencia al “canon” del doble, emerge un sentido que trasciende la apariencia inmediata del texto.

En otras ocasiones, se trata de ironizar sobre el comunismo mediante el tema de la semejanza entre dobles

As I am far from being an enemy of the Soviet Union, I am sure to have unwittingly expressed certain notions in my book, which correspond perfectly to the dialectical demands of the current moment. It even seems to me sometimes that my basic theme, the resemblance between two persons, has a profound allegorical meaning. This remarkable physical likeness probably appealed to me (subconsciously!) as the promise of that ideal sameness which is to unite people in the classless society of the future; (...) (Nabokov 1989: 158)

O mediante uno de los motivos secundarios del campo temático del doble, los gemelos:

And indeed progressive, idealistic Wind dreamed of a happy world consisting of Siamese centuplets, anatomically conjoined communities, whole nations built around a communicating liver. (Nabokov 1996c: 333)

Se podrá objetar que este uso intertextual en modalidad condensada, por así decir, tiene en el fondo algo de anecdótico. A mi parecer, sin embargo, en el se muestran las líneas maestras de las posibilidades de la referencia al doble según el arte de Nabokov. Líneas por las que podemos también explicar otras apariciones que sin duda tienen una entidad menos ocasional, más allá de la parodia casi-terminal encarnada por *Despair*. Reconozcamos de todas formas que ni en aquella novela ni en otras menos explícitas se suele considerar que Nabokov haga un uso del doble de forma radical (las indicaciones parten de él mismo). También aquí, la crítica recalca ideas parecidas a las que venimos proponiendo:

Nabokov has denied the use of true doubles in his novels, as there are no two characters exactly alike within a single novel. Infact, false doubles are used. (...) In other words, one of his characters feels he has a double, but in reality he does not. However, this character and the one which is thought to be his double work as a *Doppelgänger*, albeit in a rather different way. What is new in Nabokov's treatment of the double is irony and parody. Nabokov displays a ludic view of literature. (Barreras 1994: 18)

En *Pale Fire* abundan los desdoblamientos. Abundan en una obra que tiende a potenciar la percepción de lo volátil de las identidades, con efectos especulares alternados y tratamiento de la alienación de la experiencia individual. [11] Es significativo ya que el mismo autor del poema, de cuya obra Kinbote, el narrador, se apodera para llevar a cabo el desatinado comentario (para reflejar la luz del otro, como el *Pale Fire* del título), es significativo, decía, que ese autor se llame precisamente *Shade*. Gradus es el personaje concreto cuyas características se oponen por contraste a la ficcionalidad del mundo del narrador y que actúa de forma similar al incansable *perseguidor*, el antagonista diabólico. [12]

Whereas Kinbote is, in Todorov's phrase, "un homme-récit" who literalizes the analogy between writing and the evasion of death, Gradus is his antithesis, the paradoxical fiction who puts an end to all fictions, the death (in the) sentence who shadows Kinbote, walking in his footsteps and his footnotes as the commentator progresses in his reading of Shade's poem. (Hennard 1994: 310)

Una relación del mismo tipo se insinúa, y quizás más claramente, en la pareja formada por Quilty y Humbert Humbert, donde el primero parece corroborar aquel vértigo que Rosset definió para el tema, por el que yo y doble acaban por intercambiar posiciones, deviniendo entonces el doble lo auténticamente real, y el yo, lo fantasmático. [13] Quilty da a Humbert el reflejo de su real perversión y desequilibrio: desnudo, despojado de la apasionada sensibilidad literaria que le caracteriza. Ello se expone abiertamente en la única conversación que los dos sostienen en el relato. Quilty está convencido de hablar de igual a igual con uno como él: ofreciendo así a Humbert su cara menos agradable en el espejo. De hecho, ya Humbert había subrayado ciertas afinidades con las que iba tropezando en el camino de su indagación para encontrarlo:

The clues he left did not establish his identity but they reflected his personality (...); the tone of his brain, had affinities with my own. (Nabokov 1996a: 234)

Quilty como sombra de Humbert Humbert, personaje en si mismo ya escindido desde su nombre (como Herr-Man en *Despair*), en un mundo hecho de engañosos espejos e inestabilidad general: [14]

The proliferation of warping mirrors in the text becomes another parody of Stendhalian realism. (...) It also gives the reader a supernatural *four* set of twins, mirrors of each other, who suggest the theme of the double that weaves through the text. (Olsen 1986: 123)

Gradus (el perseguidor), Quilty (el *culpable*, la sombra de la falta interior), remiten así a la constelación del doble de forma mucho más orgánica y con una funcionalidad narrativa de mayor entidad, pero siempre con un cierto punto de desajuste o incongruencia en relación con lo paradigmático (de hecho, no podemos negar que es completamente legítimo sostener lo contrario), [15] y siempre de forma muy próxima a la de los usos intertextuales, en general, de Nabokov. La alusión, aunque menos concisa, funciona aquí igualmente al ser identificada y valorada su desviación del paradigma, apuntando hacia un efecto irónico-paródico que de todas formas no puede eliminar, ni obviamente lo pretende, ciertas adherencias propias del doble.

Tal impresión se repite en entornos narrativos mucho más evanescentes. En *The real life of Sebastian Knight* asistimos al intento de un individuo para reconstruir la huidiza personalidad de su hermanastro Sebastian Knight. Intento infructuoso que pone en escena la fragilidad e incomunicabilidad de la experiencia individual, su imposible transmisión y la dificultad de la biografía, las distorsiones interpretativas que genera. Significativa su frase final:

They all go back to their everyday life (...) but the hero remains, for, try as I may, I cannot get out of my part: Sebastian's mask clings to my face, the likeness will not be washed off. I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows. (Nabokov 1996d: 160)

Extraordinario final que condensa como un destilado una actitud general del autor en referencia al concepto de subjetividad, a la relación de ésta con la "realidad" y, en definitiva, a la consistencia de esta última.

Sebastian's death is the mirror of something extremely important for the narrator, and it is not very difficult to see what. It is with Sebastian's death that the narrator discovers who he himself is. His quest comes to its inconclusive conclusion with the statement: "I am Sebastian Knight"; he

sees himself in his half brother, just as he has progressively seen his own experience, and his own book, in Sebastian's published works. (...) Just as Sebastian's works are mirrors in which he is reflected, so is Sebastian a mirror in which the narrator sees himself, Consequently, as Sebastian's works mirror Sebastian, they also mirror the narrator; and they mirror the book the narrator writes. (Stuart 1978: 27-28)

Análogo argumento se podría hacer para *Pnin*, una aparente biografía donde es difícil discernir los niveles de la narración o tan siquiera seguir el hilo de ésta (a primera vista lineal), y donde se juega repetidamente a la desorientación y la irrealidad de la experiencia a través de motivos como los de la imitación o los gemelos. De hecho, en un momento de la obra uno de los personajes llega a afirmar de otro "He probably mistook you for somebody else (...). And for all I know you *may* be somebody else." (1996c: 417). La profusión de efectos especulares y la inestabilidad que generan sin duda es un fenómeno claramente paralelo al comportamiento del doble, en especial el doble tal como ha sido usado por los autores del siglo XX, es decir, en concomitancia constante con las dudas acerca de la experiencia del yo, una entidad fragmentaria e imposible de reconstruir, un producto de la imaginación, una ficción literaria:

The self is, therefore, an imaginative construct, an artistic composition; and "the light of personal truth is hard to perceive in the shimmer of an imaginary nature". (...) What Nabokov suggests here, as he does in so many other places, is the interpenetration of fiction and reality, between which there is, as this novels grows, little if any distinction. The real life of Sebastian Knight is the imaginary life of Sebastian Knight; the real world is the world of the imagination. (Stuart 1978: 47)

*Pnin* y *The Real life of Sebastian Knight* acumulan datos más o menos verosíblemente referibles a un mundo de referencia. No obstante, su coherencia se ve perforada en múltiples lugares. Los personajes devienen intangibles, la representación y la memoria muestran su faceta más evanescente, la experiencia 'real' acaba por confundirse especularmente con la 'irreal', lo ilusorio acaba por invadir todo el escenario. La intertextualidad en referencia al doble en estos casos, si existe, es más sutil, puesto que más bien se reformula el potencial inquisidor sin necesariamente repetir un esquema reiterado hasta el aburrimiento.

Sea como sea, está claro que una misma longitud de onda sí es innegable entre los fenómenos comentados. Tal como innegable es que para nada sorprende que una adscripción purista al paradigma temático sea lo de menos para Nabokov, excepto cuando se trata de parodiar. El efecto perseguido es lo primordial, la referencia culta tendrá sentido cuando permita un desarrollo narrativo que incida en el tono burlón y en el fondo anti pedante, del autor; el mismo que constantemente nos deja percibir su presencia y que se permite poner al descubierto su actitud de desafío tramposo en referencia al lector: véase el momento en que en *Lolita* Humbert pasa revista de los nombres que Quilty ha dado en los diferentes hoteles:

In horrible taste but basically suggestive of a cultured man - not a policeman, not a common goon, not a lewd salesman . were such assumed names as "Arthur Raimbow" - plainly the travestied author of *Le Bateau Bleu* - let me laugh a little too, gentlemen - and "Morris Schmetterling" of *L'Oiseau Ivre* fame (*touché*, reader!). (Nabokov 1996a: 235)

*Touché*: la jactancia socarrona de Humbert se antoja reflejo especular de un autor que lejos de hacer de lo intertextual una instancia retroalimentada o un rehacer el camino hacia las fuentes hasta agotarlas (por aburrimiento), subraya la fuerza dinámica que reside en su engranaje.

## Notas

[1] Cfr. Camet (1995); Bessière (ed.) (1995) Troubetzkoy (ed.) (1995); Bessière (1995); Dolinin (1995); Troubetzkoy (1995); Barreras (1994); Stuart (1978: 115 sq.); Vilella (1998: 361-371).

[2] Sobre esta realidad se insiste particularmente en el estudio de Foster (1993); relevante al respecto también Foster (1995).

[3] Cfr. Foster (1993: 3): "Such pictures summon up the unusually varied background of an author who, when he came to the United States in 1940, had survived the dizzying reversals of recent European history. As an adolescent during the heroic years of modern art, Nabokov started writing with the advantage of hindsight on its many new initiatives, and as he emulated, rejected, revised, or synthesized the elements of this legacy, he was superbly well equipped to respond cross-culturally. But he was also the victim of upheavals that drove him from country to country, making him a permanent exile who could only feel comfortable in rented houses or hotel rooms."

- [4] Cfr. p.e. Foster (1993); Hennard (1994); Grabes (1995); Green (1995); Lomana (1999); Norman (2006).
- [5] La idea la tomo de las muy interesantes consideraciones de Abbot (1997). Por lo que se refiere a la cuestión teórica y terminológica, se ha escrito mucho ya sobre ello, sería ocioso rehacer el camino teórico empezando una vez más por las ideas de Kristeva, en todo caso subrayo que me parece factible utilizar el término tal como se viene haciendo de una forma descriptiva amplia en los estudios literarios en general - y máxime cuando, en concreto, tantos estudios sobre Nabokov lo han utilizado indicándolo como piedra angular de su estética. De todas formas, me parecen en este sentido relevantes las reflexiones de Irwin (2004), cuya estructurada crítica al uso del término “intertextualidad” se fundamenta, precisamente, en la idea de que la intertextualidad excluye equivocadamente la presencia del autor.
- [6] A este propósito, me parece indicativo el tono de las palabras introductorias de Ross (1979: 392): “Even after the flurry of activity in the late Sixties, when professional readers granted Nabokov pre-eminence as a writer, and sales rose, difficulties in his books remained. The classic essay has not been written on any of Nabokov’s works (...). (...) a word about the special difficulties of reading Nabokov is in order for new readers. For one thing, there is a special, oppressive haze that fills the mind when one first reads a Nabokov book. But readers who develop their skill by reading books at least twice find the gray haze lifts.” El mismo Nabokov valoraba positivamente el plus aportado por la exigencia, cfr. Olsen (1986: 119).
- [7] “As in other aspects of this (and every) Nabokov novel, one never entirely escapes the delight and frustration of a challenging and complex game. One is moving in two or three dimensions at once while he reads *The Real Life*, and at no time can be sure which of theme has the familiar and comfortable solidarity of what we like to think as a factual reality.” Stuart (1978: 49).
- [8] “External difficulties often prevent readers from moving beyond page one of *Ulysses*, since Joyce employs a complex cultural setting, requiring from the reader a social background Nabokov never demands. (...)” (Ross 1979: 392).
- [9] Aparicio (en prensa)
- [10] Tal horizonte paradigmático, implícito o intuitivo parece darse a menudo por descontado, pero no son pocos los problemas que implica su definición; lo que no quiere decir que no exista un cierto contenido canónico, compartido, de la tradición del doble en el que sustentar la alusión (la variación sobre el tema, la cadena histórica de la elaboración etc.) por leve que sea. Se trata de una compleja problemática que he intentado abordar como centro de la reflexión en Vilella (2007) Vilella (1998).
- [11] “Wandering in the mirror-maze of alternative identities, Kinbote can be viewed as the emblematic figure of this alienated condition. (...) However, since language is the place of alterity and itself a modality of exile (Zembla is appropriately described as “the tongue of the mirror”), the object of Kinbote’s quest - a stable identity, an ultimate meaning - can never be fulfilled, except in death.” (Hennard 1994: 308-309).
- [12] Es uno de los contornos que con cierta frecuencia asume el doble, cfr. por ejemplo Fusillo (1998); Keppler (1972).
- [13] Rosset (1984).
- [14] “Here we find Humbert Humbert - though his name, a silly pseudonym he has created for himself, suggests from the outset by its double form a kind of mirror world, a split inself, an unstable identity (...)” (Olsen 1986: 120)
- [15] Cfr. Sin ir más lejos Stuart (1978: 115): “It is similarly tantalizing, and “pointless”, for example, to follow Humbert Humbert and Clare Quilty in the direction of their possible doubling, because of and in spite of their little tangle in Pavor Manor where the pronouns go mad. The psychological expunging that I will suggest as a possibility in *Pnin* exists without recourse to *doppelgänger*, and there is only one parasite in *Pale Fire*, though he fasten himself nominally to multiple objects, including a royal dream. There *are*, in short, no “real” doubles in Nabokov’s fiction.”

## Bibliografía

Nabokov, V. (1969): *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. New York, McGraw-Hill.

- Nabokov, V. (1970): *Mary*. New York, McGraw-Hill.
- Nabokov, V. (1989): *Despair*. New York, Random House.
- Nabokov, V. (1996a): *Lolita*. in *Novels 1955-1962*, New York, Literary Classics of the U.States, pp. 1-298.
- Nabokov, V., (1996b): *Pale Fire*. in *Novels 1955-1962*, New York, Literary Classics of the U.States, pp. 437-667.
- Nabokov, V. (1996c): *Pnin*. in *Novels 1955-1962*. New York, Literary Classics of the U.States, pp. 299-435.
- Nabokov, V. (1996d): *The Real Life of Sebastian Knight*. in *Novels and Memoirs 1941-1951*, New York, Literary Classics of the U.States, pp. 1-160.
- Abbot, H. P. (1997): "Extratextual Intelligence" *New Literary History* 28: 811-820.
- Aparicio, J. (en prensa) "De los mecanismos lingüísticos del narrador trasterrado: el caso Nabokov". (Actas XVII Simposio de la SELGYC).
- Barreras, M.A. (1994): "Doubles, Deceit and Reflexive Narrative in Two Novels by Vladimir Nabokov" *Miscelánea*, 15: 15-35.
- Bessière, J. (1995): "Lire trois fois le double. *La Méprise* de Nabokov." in Bessiere (ed.) (1995: 143-169).
- Bessière, J. (ed.) (1995): *Le double. Chamisso, Dostoïevsky, Maupassant, Nabokov*. Paris, Champion
- Camet, S. (1995): *L'Un / L'Autre ou le double en question. Chamisso-Dovstoïevsky-Maupassant-Nabokov*. Paris, Ed. Interuniversitaires.
- Dolinin, A. (1995): "Caning of Modernist Profaners: Parody in *Despair*" *Cycnos*, 12: 43-54.
- Foster, J.B. (1993): *Nabokov's art of memory and european modernism*. Princeton, Princeton University Press.
- Foster, J.B. (1995): "Parody, Pastiche, and Periodization: Nabokov/Jameson" *Cycnos*, 12: 109-116.
- Fusillo, M. (1998): *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. Firenze, La Nuova Italia.
- Grabes, H. (1995): "A Prize for the (Post-) Modernist Nabokov" *Cycnos*, 12: 117-124
- Green, G. (1995): "Beyond Modernism and Postmodernism: Vladimir Nabokov's Fiction of Transcendent Perspective", *Cycnos*, 12: 159-164.
- Hennard, M. (1994): "Playing a Game of Worlds in Nabokov's *Pale Fire*" *Modern Fiction Studies*, 40: 299-317.
- Irwin, W. (2004): "Against Intertextuality", *Philosophy and Literature*, 28: 227-242.
- Keppler, C.F. (1972): *The Literature of the Second Self*. Tucson, University of Arizona.
- Lomana, I. F. (1999): "Nabokov en las postrimerías de la modernidad" *Especulo* 13 (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero13>).
- Norman, W. (2006): "*The Real Life of Sebastian Knight* and the Modernist Impasse" *Nabokov Studies* 10: 67-97.
- Olsen, L. (1986): "A Janus-Text: Realism, Fantasy, and Nabokov's *Lolita*" *Modern Fiction Studies* 32: 115-126.
- Ross, Ch. (1979): "An Editor's Preface", *Modern Fiction Studies* 25: 391-395.
- Rosset, C. (1984) *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard.



Stuart, D. (1978): *Nabokov. The Dimensions of Parody*. Baton Rouge; London: Louisiana St. University Press

Troubetzkoy, W. (1995): "Vladimir Nabokov's *Despair*: The Reader as "April's Fool"", *Cycnos*, 12: 55-62.

Troubetzkoy, W. (ed.) (1995): *La figure du double*. Paris, Didier.

Vilella, E. (1998): *El Doble: elements per a una panoràmica històrica (tesi doctoral)*. Barcelona, Universitat de Barcelona.

Vilella, E. (2007): *Doble contra senzill*. Lleida, Pagès.

© *Eduard Vilella* 2009

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/nabokov.html>

---

