

El juego intelectual

Ironía y textualidad en las narraciones breves
de Vladimir Nabokov

Asunción Barreras Gómez



EL JUEGO INTELECTUAL

Ironía y textualidad en las narraciones breves de Vladimir Nabokov

BIBLIOTECA DE INVESTIGACIÓN
n.º 35

Asunción Barreras Gómez

EL JUEGO INTELECTUAL

Ironía y textualidad en las narraciones breves de Vladimir Nabokov

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

SERVICIO DE PUBLICACIONES

2014



El juego intelectual. Ironía y textualidad en las narraciones breves de Vladimir Nabokov

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.

© El autor

© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014
publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

ISBN: 978-84-697-0742-5

*A Ana María, Santiago
y Rufino*

There are three kinds of novelists —storytellers, teachers and enchanters; a major writer combines all three, but it is the enchanter in him that predominates, and makes him a major writer.

Vladimir Nabokov.

ÍNDICE

1. Introducción	11
2. Vladimir Nabokov	13
2.1. Apuntes biográficos.....	13
2.2. Europa: puente entre la literatura rusa y la estadounidense .	19
2.3. Su obra literaria	24
2.4. Nabokov y la crítica.....	29
2.4.1. Su narrativa breve y la crítica.....	32
3. Fundamentación, hipótesis y metodología	37
3.1. La pragmática y su interés en el estudio de la ironía	37
3.2. La narratología y el estudio de la ironía	40
3.3. El concepto de la ironía	45
3.3.1. Aproximación y exposición general	45
3.3.2. La ironía como figura retórica.....	48
3.3.3. Los participantes de la ironía	55
3.3.4. Los vehículos de la ironía: estructuras narrativas, lingüísticas y géneros literarios.....	57
3.3.4.1. Discurso directo	58
3.3.4.2. El uso de comillas de distancia.....	59
3.3.4.3. Cambio de código lingüístico o registro. Utilización de dialectos	60
3.3.4.4. Colocación inusual de palabras	61
3.3.4.5. Énfasis semántico	61
3.3.4.6. La parodia.....	62
3.3.4.7. Discurso indirecto	63
3.3.4.8. Estilo indirecto libre.....	65
3.3.4.9. Narración débil.....	67
3.3.4.10. Enunciación enunciada	68
3.3.4.11. Conclusión	70
3.3.5. Tipos de ironía	71

3.4. Hipótesis y metodología.....	75
3.4.1. Organización del análisis	77
4. Análisis de los relatos del primer periodo	
ruso (años veinte)	81
4.1. “Russian Spoken Here” (1923)	82
4.2. “The Thunderstorm” (1924).....	91
4.3. “The Dragon” (1924).....	98
4.4. “La Veneziana” (1924)	104
4.5. “Details of a Sunset” (1924).....	113
4.6. “The Return of Chorb” (1925)	120
4.7. “A Nursery Tale” (1926).....	127
4.8. “An Affair of Honor” (1927)	135
5. Análisis de los relatos del segundo periodo	
ruso (años treinta)	145
5.1. “Terra Incognita” (1931).....	145
5.2. “Perfection” (1932)	152
5.3. “Recruiting” (1935)	158
5.4. “Vasiliy Shishkov” (1939)	167
5.5. “Mademoiselle O” (1939).....	173
6. Análisis de los relatos del periodo americano	185
6.1. “That in Aleppo Once” (1942)	185
6.2. “The Assistant Producer” (1943).....	195
6.3. “Conversation Piece, 1945” (1945).....	203
6.4. “Signs and Symbols” (1948).....	214
6.5. “The Vane Sisters” (1951).....	220
6.6. “Lance” (1952)	227
6.7. “Scenes from the Life of a Double Monster” (1958).....	235
7. Las dimensiones irónicas de los relatos	
de Nabokov: a modo de conclusión	243
7.1. Análisis conjunto de los resultados obtenidos.....	243
7.2. Desarrollo del uso de la ironía en Nabokov.....	255
7.3. La ironía como juego en Nabokov	258
7.4. Ecos, reflejos y máscaras de Nabokov en su obra breve.....	260
7.5. Enunciadores y narradores en Nabokov	264
7.6. El lector de los relatos de Nabokov	267
7.7. Nota sobre las influencias literarias rusas en los relatos de Nabokov.....	271
8. Bibliografía	277

1. Introducción

Pretende esta introducción dar cuenta de los temas generales, de la estructura y de la organización en diversos capítulos de este trabajo, que lleva por título *El juego intelectual. Ironía y textualidad en las narraciones breves de Vladimir Nabokov*. El primer capítulo, “Vladimir Nabokov”, se dedica a la biografía del autor y su época de expatriado ruso; además, aporta una bibliografía de su obra literaria. Es una forma de acercarse al autor y a su producción literaria, así como de comprender la importancia que tuvo en su vida el exilio de su Rusia natal. Como se verá, esta situación supuso su emigración a Berlín y, finalmente, a Estados Unidos. Sin embargo, este hecho también conllevó una expatriación espiritual de Rusia, sus costumbres y su cultura, ya que este país se había transformado en la URSS y su Rusia había dejado de existir, al parecer, para siempre. Esta separación definitiva le hizo mostrarse nostálgico e irónico, y le obligó a adaptarse a la nueva situación, hasta el punto de acabar escribiendo en inglés para sobrevivir como escritor.

En este mismo capítulo también repasaremos la recepción obtenida por su obra en “Nabokov y la crítica”, así como los principales estudios literarios que se le han dedicado. En esta sección se muestran diversas tendencias que responden a las escuelas teóricas que han sido más relevantes en estas décadas. Especial atención se ha prestado a la sección dedicada al estudio de la crítica específica de la narrativa breve de Nabokov, por ser ella el objeto de este estudio. Finalmente, aportaremos una información básica de referencia a esta parte de la obra de Nabokov.

El capítulo “Fundamentación, hipótesis y metodología” responde a la necesidad de especificar la base científica de una investigación de estas características y el procedimiento de su estudio. Se explica en él por qué la pragmática y la narratología sustentan el estudio de la ironía y su aplicación en las narraciones breves de Nabokov. Se especifican las características de este tropo, los participantes en los procesos comunicativos donde interviene esta figura retórica¹ y los tipos de ironía. Se estudian las estructuras narrativas y lingüísti-

¹ Se trata de una figura retórica para la retórica tradicional, pero que conviene estudiarla con instrumentos que rebasan esta perspectiva.

cas, así como los géneros literarios que tipifican el uso de dicho tropo. En la sección metodológica se detalla el objeto de este estudio y las razones de su elección. Además, se comenta la organización y procedimiento que se sigue en los análisis posteriores.

Los siguientes capítulos (cuatro, cinco y seis) son los más extensos y están compuestos por los análisis de los relatos de Nabokov. Los hemos dividido en tres etapas diferenciadas: “Primer periodo ruso, años veinte”, “Segundo periodo ruso, años treinta” y “Periodo americano”. De esta forma, se distingue una primera etapa en la que se empieza a formar como escritor, una segunda en la que ya está consolidado como gran escritor del exilio ruso, y una tercera en la que cambia de idioma y consigue la nacionalidad estadounidense.

Hemos de señalar que, aunque no se analizan todos los relatos del corpus nabokoviano, los estudios que conforman este trabajo hacen referencia constante a aspectos y características del resto de los relatos del autor, así como a sus novelas o ensayos literarios (y se utilizan citas y ejemplos de toda su obra literaria).

El séptimo capítulo supone una recapitulación de las cualidades y dimensiones de la ironía y de los rasgos de la figura del narrador en los relatos de Nabokov. Además, nos permite entrar en una valoración más profunda de la ideología del autor. Así se ve cómo su situación de pérdida cultural y lingüística de su Rusia natal le conduce a una nostalgia de la que se irá desprendiendo por medio de la ironía, una figura retórica que acabará utilizando para jugar intelectualmente con el lector, lo que le lleva a este último a comportarse de forma activa en su lectura. También se comenta, por ejemplo, cómo los ecos paródicos que usa el autor son el resultado de un amplio conocimiento literario que el lector también debe poseer para comprender todas las implicaturas que ha dejado el autor en los textos. En general, este capítulo especifica aquellos aspectos más relevantes para la comprensión de la ironía en la comunicación que se da en el marco narrativo que utiliza Nabokov en sus narraciones breves. De esta forma, en la visión crítica que se ofrece en este estudio podremos comprender unos rasgos fundamentales en la obra breve de Nabokov, su ironía y su textualidad.

2. Vladimir Nabokov

You cannot understand a writer if you
cannot pronounce his name.

Vladimir Nabokov

Nabokov with the middle syllable accen-
ted and rhyming with smoke. Would you like
to try?

Vladimir Nabokov

Este capítulo nos aproximará a la figura de Vladimir Nabokov. Conoceremos la trayectoria biográfica del autor y sus circunstancias históricas en un momento tan cambiante como fueron los años veinte y treinta en Europa. Veremos la importancia de Berlín y París como puente del autor entre la literatura rusa a la que pertenecía y la literatura estadounidense a la que acabará perteneciendo. También se presentará la producción literaria del autor: poesía, novela, relato, drama y ensayo. Finalmente, se comentará la literatura crítica sobre la obra de Nabokov.

2.1. Apuntes biográficos

Vladimir Vladimirovich Nabokov, que llegaría a ser uno de los grandes genios de la literatura mundial, nació un 23 de abril de 1899 (como también lo hiciera en 1799 Pushkin; además es también una fecha señalada, ya que fue cuando murieron en 1616 Cervantes y Shakespeare ese mismo día nominal de los calendarios de Inglaterra, Juliano, y del Continente, Gregoriano).

Los días de su infancia se dividieron entre su ciudad natal, San Petersburgo, y la casa familiar de campo, Vyra¹. Allí adquirió los conocimien-

¹ Se han mantenido las transcripciones usuales de las fuentes inglesas en general, aunque, cuando está en nuestra mano, transcribimos a la manera usual española.

tos que sus institutrices, inglesas y suizas, y sus tutores, alemanes y rusos, le impartían a él y a sus hermanos. De pequeño aprendió a leer inglés y francés antes que ruso. Tuvo una buena educación literaria, que incluía literaturas de otros países como Gran Bretaña o Francia, una educación musical y también una deportiva, practicando tenis y boxeo. Por otro lado, Nabokov poseía una curiosidad innata por leer y aprender desde una edad temprana. A los ocho años lee unos libros impresos en Amsterdam en 1750 sobre mariposas y embriones, y, para 1908, diferenciaba perfectamente todos los lepidópteros de Europa (Nabokov 1969: 96). Es de esta forma como Nabokov empezó a apasionarse por la segunda gran afición de su vida, la entomología. El autor se educó en un ambiente selecto y culto, que le ayudó en su preparación académica. Esto es así hasta el punto de que su educación en el colegio Tenishev, el mejor colegio privado de San Petersburgo en 1911 y donde ingresó con doce años, era comparable a los conocimientos que se adquieren en el segundo curso de un *college* estadounidense (Field 1977: 110).

Vladimir Nabokov procede de una de las mejores, más nobles y más ricas familias de Rusia. El fundador de su familia fue Nabokov Murza (1380), un príncipe tártaro rusificado. Durante los siglos siguientes, los Nabokov fueron hombres de estado y militares. Así, por ejemplo, el tatarabuelo del escritor fue el general Aleksander Ivanovich Nabokov (1749-1807), que, durante el reinado del zar Pablo I, fue el jefe de la guarnición Novgorod, donde estaba su regimiento, llamado también Nabokov. El autor, en su autobiografía, destaca que su bisabuelo, Nikolay Aleksandrovich Nabokov, era un joven oficial naval que en 1817 se embarcó en una expedición para trazar el mapa de Nova Zembla, donde se encuentra el río Nabokov, llamado de esta manera precisamente por su bisabuelo. Sin embargo, el biógrafo del autor Boyd (1993 a: 17) destaca que Nabokov estaba equivocado, que este bisabuelo del autor nunca fue un gran explorador, y que el nombre de ese río se debe al conde Lütke, quien lo eligió para conmemorar el cuerpo naval de su colega, que realizó esas expediciones en la región de 1821 a 1824. Su tío Iván Aleksandrovich Nabokov (1787-1852) fue uno de los héroes de las guerras antinapoleónicas. Su abuelo Dimitri Nabokov (1827-1904) fue ministro de Justicia durante ocho años y con dos zares distintos, Alejandro II y Alejandro III, con los que quiso llevar a cabo algunas reformas liberales. Vladimir Nabokov también pertenece a la familia Korff por parte de su abuela, la baronesa María von Korff. En esta línea hay militares como el barón Ferdinand von Korff, el mayor de la armada prusiana Nicolaus von Korff y un compositor, Carl Heinrich Graun, cuya ópera *César y Cleopatra* inauguró la nueva Ópera de Berlín en 1759. Por línea materna pertenece a los Rukavishnikovs, que procedían de la nobleza baja de la provincia de Kazan, pero que tenían una gran fortuna por la posesión y explotación de minas. Su tío Vasily Rukavishnikov, hermano de su madre, pertenecía al servicio diplomático. De él Nabokov hereda en 1916 dos millones de dólares y una casa de campo que pasó a ser un museo después de la revolución.

El padre del autor, Vladimir Dmitrievich Nabokov, destacó por sus ideas liberales. En sus tiempos universitarios fue, incluso, detenido, siendo su padre

el ministro de Justicia en aquel momento. Al graduarse en la universidad en 1891, hizo el servicio militar y, a su vuelta, fue profesor en la Escuela Imperial de Jurisprudencia en San Petersburgo. V. D. Nabokov escribió un importante artículo, "La sangre de Kishinev", en el que denunció a la policía por la persecución de Kishinev de 1903, en la que miles de judíos fueron masacrados. Por ello, un decreto imperial le privó, a él y a su familia, del título de nobleza que en 1905 ostentaban en la corte. Esto le llevó a estar activamente en contra del despotismo del zar. Políticamente, era un "Kadet", miembro del partido KD, *Konstitutsionno-Demokraticeskaya Partiga*. Empieza de esta forma su breve carrera política, ya que, al protestar por la disolución de la primera Duma por el zar, fue condenado a prisión durante tres meses. Asimismo, se le prohibió ser miembro de ninguna Duma, por lo que se dedicó principalmente al periodismo y a la actividad interna del partido.

El ímpetu de los bolcheviques y la situación política desencadenada por la Primera Guerra Mundial desembocaron, tras el corto periodo de gobierno de Kerenski, en la Revolución de 1917. Entonces, la posición de V. D. Nabokov no era suficientemente revolucionaria, y lo acabaron encerrando junto con otros miembros de la comisión electoral del partido *Kadet*. Pero este arresto fue momentáneo y salieron de la cárcel al quinto día.

El país vivía una época de constante revolución y terror. Esta situación provocó que toda la familia Nabokov se trasladara a Crimea, lejos de los azotes políticos de Moscú. V.D. Nabokov y su esposa decidieron este traslado para que sus hijos no tuvieran que alistarse en el ejército rojo y porque acababa de publicarse una orden de arresto contra él. La familia Nabokov había tenido que abandonar San Petersburgo y Vyra para asentarse en Crimea, donde Vladimir Dmitrievich Nabokov fue nombrado ministro de Justicia de la región. Mientras tanto, el joven Vladimir Nabokov entró en los círculos literarios del lugar y conoció al poeta Maksimilian Voloshin, de quien, dice, aprendió a escribir poesía (Field 1967 a: 132).

En 1919 el Ejército Rojo llega a Crimea. La familia Nabokov tiene que huir para escapar de la muerte. Entonces, Vladimir Dmitrievich Nabokov y su familia fueron primero a Yalta, después a Londres y luego a Berlín. Ese mismo año, Nabokov fue admitido en el Trinity College de Cambridge, donde pudo estudiar gracias a una beca conseguida por la situación de revolución vivida en aquellos días en Rusia. En Cambridge no visitó ni una vez la biblioteca, ni asistió a las clases, sino que se iba a Londres o a cualquier otro sitio donde tenía distintos amores de juventud. Sin embargo, cursó estudios en lenguas eslavas y romances, graduándose con honores, e incluso, fuera de sus tareas universitarias, tradujo al ruso poemas de Rupert Brooke, *Alice in Wonderland*, y de Romain Rolland *Colas Breugnon* (Nabokov 1966: 207). Durante su último año de estudios en Cambridge, Nabokov pasa el más triste de sus días. El 22 de marzo de 1922 su padre es asesinado por unos fascistas rusos. Fue el hombre que más influyó en la vida del escritor, además de ser uno de los que más intensamente vivieron los acontecimientos de su país natal. Vladimir Nabokov dijo de su padre que fue "a robust and cheerful rebel" (Boyd 1993 a: 32).

En Berlín, en colaboración con Hessen, el padre de Nabokov había editado el periódico liberal de emigrantes *Rul'* (el timón) hasta su asesinato en 1922. Este crimen fue absurdo, ya que, en realidad, los asesinos, P. N. Shabelsky y S.V. Taboritsky, querían acabar con la vida de Pavel Miliukov, uno de los principales opositores políticos de V. D. Nabokov, que acababa de dar una conferencia en el Palacio Municipal Filarmónico de Berlín. Al darse cuenta de la situación, V. D. Nabokov se puso delante de Miliukov para protegerlo, lo que consiguió a costa de su propia vida. Miliukov no fue capaz de ir al funeral de Vladimir Dmitrievich Nabokov por miedo a que lo volvieran a intentar. Cabe destacar también que Taboritsky se convirtió en el jefe del departamento de Hitler para asuntos de emigrantes rusos durante la Segunda Guerra Mundial (Field 1977: 80).

El periódico *Rul'* se convirtió en el primero en mostrar las obras de Nabokov como escritor. En 1923 el autor se trasladó a Berlín, donde residió hasta 1937, ya que consideraba que era la ciudad más rusa para convertirse en un escritor ruso. En esta ciudad su vida literaria consistía en su labor como escritor de novelas, obras de teatro, narraciones breves y poemas así como en su presencia en charlas literarias junto con otros escritores. Allí vivió en la pobreza y se mantuvo de manera precaria dando clases de inglés, francés, boxeo y tenis, traduciendo varias obras y haciendo de extra en el rodaje de alguna película, ya que las joyas de la familia que su madre pudo sacar de Rusia escondidas en maletas se habían acabado.

Un 8 de mayo de 1923 Nabokov conoce en Berlín a Vera Evseevna Slonim, con la que acabará casándose dos años más tarde. Su esposa, de origen judío, compartía con Nabokov su pasado ruso, su conocimiento de inglés y francés, así como una gran pasión por la literatura. Esta característica hizo que Vera ya conociera la obra de Nabokov a través de las publicaciones en *Rul'*. Con el tiempo, Vera Nabokov se convirtió en una colaboradora devota que ayudaba a su marido. Se encargaba de su correspondencia y contratos con las editoriales, inspeccionaba las traducciones de sus obras a otros idiomas — aprendió italiano con ese motivo—, le llevaba en coche a cualquier lado y calificaba cientos de exámenes que su marido tenía que corregir cuando se convirtió en profesor de la universidad de Estados Unidos, amén de llevar la casa.

En 1937, con la amenaza del nazismo, Nabokov, su esposa y su único hijo, Dimitri, nacido en 1934, se trasladan a París, donde el autor prosigue su labor artística en contacto con los círculos literarios rusos. El 28 de mayo de 1940 su familia y él se embarcan en St. Nazaire, rumbo a Estados Unidos. La organización de la salida del barco corría a cargo de una entidad judía que, recordando la valiosa actividad que el padre de Nabokov realizó a favor de los judíos en Rusia, les vendió los pasajes de primera clase a mitad de precio (Field 1977: 226). El barco *Champlain* les lleva rumbo a Nueva York, donde le esperaba un puesto de profesor. Atrás dejaba su pasado ruso, a su madre, a sus hermanas y a su hermano Kyrill en Praga, y a su hermano Sergei en París, que acabó muriendo en 1945 en un campo de concentración (Boyd 1993 a: 522).

Durante el primer año en Estados Unidos, Nabokov escribió artículos sobre distintos temas rusos, como “Pushkin as a West European Writer”, “Lermontov as a West European Writer”, “Gogol as a West European Writer”, etc., y recibió modestas becas. El verano de 1940 lo pasó en Vermont con un viejo amigo, Mihel Karpovich, profesor en Harvard. Un día recibió una invitación para escribir en la revista *New Republic*. La carta iba firmada por Edmund Wilson, el gran crítico literario, que acabaría siendo una de las personas más importantes para él durante sus años en Estados Unidos, lo cual podría resultar paradójico si tenemos en cuenta que era un autor con afinidades con el marxismo. Durante aquel verano, el *Tolstoy Committee* —una organización fundada por una hija de Tolstoi y dedicada a ayudar a los emigrantes rusos— se puso en contacto con Nabokov. Gracias a esta organización, Nabokov enseñó literatura rusa y escritura creativa en la Universidad de Stanford ese mismo verano. En otoño empezó a impartir gramática y literatura rusa en el Wellesley College (Nicol y Rivers 1982: 7). De 1941 a 1948 Nabokov dio clases allí como escritor creativo. Por su conocimiento de la profesión de escritor y de varias literaturas, podía impartir clases y conferencias en las asignaturas de literatura inglesa, composición inglesa, francés, alemán, italiano y español. Allí fue donde inició su costumbre de incitar a sus alumnos a ser lectores creativos. Por otro lado, Nabokov pudo seguir adelante con su pasión por los lepidópteros, pues de 1942 a 1948 fue miembro del Museo de Zoología Comparada de la Universidad de Harvard. Publicó artículos sobre lepidópteros (Lee 1976: 26) y donó algunos de sus ejemplares al Museo de Historia Natural de Nueva York. En 1945 se convierte en ciudadano americano.

Para este año Nabokov ya escribía sus obras en inglés, como veremos en el próximo capítulo, lo que le había costado un gran esfuerzo, como demuestra el siguiente párrafo de una carta de Nabokov a su esposa en 1942:

On my walk I was pleasantly pierced by a lightning bolt of inspiration, I had a passionate desire to write, and write in Russian, and I must not, I don't think that anyone who has not experienced this feeling can really understand its tortuousness, its tragic aspect. The English language in this light is illusion and ersatz (sic). (en Field 1977: 249)

De 1948 a 1958 ocupa el puesto de profesor en la universidad de Cornell, donde uno de sus alumnos fue, al parecer, Thomas Pynchon. Le ofreció este puesto Morris Bishop, lleno de admiración por los poemas y narraciones breves que había leído de Nabokov en las revistas *The New Yorker* y *The Atlantic*. Mientras daba clases de literatura europea, Nabokov pudo escribir su autobiografía *Speak, Memory*, las novelas *Lolita* y *Invitation to a Beheading* y sus comentarios y traducciones de *The Song of Igor's Campaign* y *Eugene Onegin*. De 1951 a 1952 es profesor invitado en la universidad de Harvard y, durante esta época, se relacionó con Edmund Wilson, Morris Bishop, Robert Frost, Jorge Guillén, James Laughlin, Harry Levin, Mary McCarthy, John Crowe Ransom, Mary

Sarton, Allen Tate, E. B. White y Katharine White (Boyd 1993 b: 4).

Durante veinte años, Nabokov estuvo dando clases y conferencias en la universidad estadounidense. En este periodo intentó publicar su novela *Lolita* en las editoriales norteamericanas, pero se negaron. Esto provocó que *Lolita* acabara siendo publicada en 1959 por la casa francesa Olympia Press, dedicada en gran medida a obras pornográficas. *Lolita* llegó a ser un gran éxito. A pesar de ataques contra Nabokov de otros escritores como Kingsley Amis, fue altamente reconocido por escritores y críticos, como Graham Greene o Lionel Trilling, con lo que Nabokov acabó siendo aceptado como un clásico con una obra genial, *Lolita*, aunque de recepción distinta dependiendo del tipo de público. Esta fama internacional que Nabokov adquirió le ayudó a dar a conocer su obra precedente y a que su obra posterior fuera bien recibida por los lectores de distintos países.

A la edad de 60 años y gracias al éxito de *Lolita*, Nabokov se pudo dedicar única y exclusivamente a su gran pasión, escribir. En 1959 Nabokov y su familia se instalaron en Suiza, aunque en principio tenían la idea de volver a Estados Unidos. El hogar de los Nabokov fue el sexto piso del hotel Montreux —un antiguo palacio rococó del año 1835 de amplios salones y bellos jardines—, al lado del lago Ginebra, donde el autor siguió escribiendo hasta su muerte en 1977 (Nicol y Rivers 1982: 3). El matrimonio Nabokov decidió vivir allí, puesto que su hijo Dmitri iba a seguir con su carrera musical como cantante de ópera en Milán, una hermana de Nabokov, Elena, vivía en Ginebra y la otra, Olga, en Praga. Una vez que se le preguntó a Nabokov por qué residía en un hotel contestó:

He added, he did not much care “for furniture, for tables and chairs and lamps and rugs and things— perhaps because in my opulent childhood I was taught to regard with amused contempt any too-earnest attachment to material wealth.” “Living in a hotel”, he pointed out “eliminates the nuisance of private ownership”. ... “A hotel life,” he said, “confirms me in my favourite habit —the habit of freedom”. It simplified postal matters; it ensured first-class service. (Boyd 1993 a: 460)

Además, Suiza era un buen sitio para huir de toda publicidad y fama, siendo sólo visitados por viejos amigos, periodistas, editores y críticos, como Andrew Field y Alfred Appel, a quienes Nabokov ayudó (Boyd 1993 b: 516) y que fueron sus persistentes admiradores hasta el día de su muerte, el 2 de julio de 1977.

Nabokov utiliza una imagen para mostrar su vida en su autobiografía, *Speak, Memory*, y hace una alusión irónica a Hegel y Marx:

A colored spiral in a small ball of glass, this is how I see my own life. The twenty years I spent in my native Russia (1899-1919) take care of the thetic arc. Twenty-one years of voluntary exile in England, Germany and France (1909- 1940 —supply the obvious antithesis. The period spent in my adopted country (1940-1960) forms a synthesis — a new thesis. (Nabokov 1969: 211)

2.2. Europa: puente entre la literatura rusa y la estadounidense

S. E. Sweeney (1984), en su artículo “Classification of Genus Nabokov”, examina la catalogación de la obra de Nabokov, ya que sus obras son introducidas tanto en la sección de literatura rusa de las bibliotecas como en la sección de literatura americana. El propio Nabokov comenta sobre esta dualidad: “The writer’s art is his real passport... Apart from these considerations I think of myself today as an American writer who has once been a Russian one” (Nabokov 1990: 63). Por otro lado, y puesto que el presente estudio de la obra de Nabokov se va a centrar en sus narraciones breves, merece la pena destacar sus años de expatriado en el Berlín de los años veinte y treinta, que fue cuando empezó a cultivar el género del relato.

Entre 1913 y 1916 el joven Nabokov edita dos libros de poemas que no tuvieron especial éxito en el panorama literario de la Rusia prerrevolucionaria. Éste era el principio de su carrera como escritor. Sin embargo, no pudo continuar en su país natal y siguió su carrera en Alemania, publicando en ruso e inglés, aunque los críticos prosoviéticos de literatura rusa, como Schostakovsky (1945: 424), no quieran reconocer la fama y el reconocimiento internacionales que cosecharon los escritores desterrados de Rusia después de 1917, como el premio Nobel de Iván Bunin o el prestigio literario internacional que Vladimir Nabokov alcanzó en la Europa anterior a la Segunda Guerra Mundial y, especialmente, una vez afincado en Estados Unidos y tras publicar *Lolita*. Esta situación se ve reflejada en el relato de Nabokov “A Forgotten Poet”, cuando el narrador comenta sobre el protagonista, que es también poeta:

Somehow or other, in the next twenty years or so, Russia lost all 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; still one cannot help feeling that, as things stand, people are missing a great deal. (ND 41)

Andreyev (1971: 232) comenta la obra de Nabokov en su época de expatriado ruso de la siguiente manera: “[...] the emigration I have in mind is not a political one, but rather, the one adopting the culture of Western Europe, something that we see reflected in Sirin’s artistic devices, his themes, his subject material”. Nabokov se fue acomodando a la cultura y literatura de

Occidente, de manera que fueron creciendo alusiones a las literaturas occidentales en su obra, para acabar escribiendo en inglés definitivamente.

Con la revolución rusa, una oleada de emigrantes rusos huyen de la nueva Unión Soviética para asentarse, especialmente, en Berlín con sus pasaportes Nansen, puesto que pertenecían a un país que había dejado de existir, Rusia. El nombre de dicho pasaporte viene de Fridtjof Nansen, presidente de la denominada *League of Nations High Commissioner for Refugees*, que en los años veinte luchó para que los refugiados tuvieran documentos legales (Boyd 1993 a: 437). Este pasaporte, como tal, aparece nombrado en el relato de Nabokov "Conversation Piece, 1945".

El Berlín ruso se centró en el área de Wilmersdorf, y pronto se convirtió en el centro de la cultura de toda la emigración rusa. Los emigrantes rusos no tenían necesidad de aprender alemán, ya que podían comprar libros, revistas y periódicos en ruso y mantener su propio círculo cerrado de amistades rusas, como fue el caso del propio Nabokov (1990: 189). Berlín se convirtió, de alguna forma, en una réplica de aquella Rusia de la que estos emigrantes procedían y que, por tanto, se habían traído con ellos. Así, encontramos que su relato "The Reunion" trata del encuentro de dos hermanos, uno que vive en la URSS y el otro 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 las costumbres de Rusia, celebrando la Navidad con el árbol. Son tradiciones que no tienen cabida en la URSS y que teme que provoquen la risa del ciudadano soviético, quien no ha de identificarse como un nostálgico.

A pesar de que el Berlín de los años veinte y treinta era una réplica de la Rusia de los expatriados, algunos de los intelectuales emigrados rusos, como Andrey Bely o Alexey Tolstoi, acabaron acomodándose en la Unión Soviética, lo cual fue considerado como una traición por los muchos emigrantes rusos que quedaban en Berlín. A pesar de estas deserciones, el ambiente cultural ruso era muy vivo. Se creó una Unión de Escritores Rusos con figuras como Ivan Lukash, Drozdov, el propio Nabokov, Sergey Gorny, Vladimir Tarinov o Leonid Chatsky. Se celebraban tertulias literarias, como las del piso de los Nabokov —que tenían muchos aspectos en común con aquellas tertulias literarias en San Petersburgo de Turgenev, Annenkov, Nekrasov, Tolstoi etc. (Goncharov 1971: 135)—, y el 27 de noviembre de 1920 nace el periódico, ya citado, *Ruil* (Boyd 1993 a:179), que se convierte en el exponente más importante de la vida cultural de los exiliados rusos. Esta publicación aparece mencionada en el relato de Nabokov "A Matter of Chance".

Nabokov recuerda esta época en los siguientes términos:

During the great, and still unsung era of Russian expatriation — roughly between 1920 and 1940— books written in Russian by *émigré* Russians and published by *émigré* firms abroad were eagerly bought or borrowed by *émigré* readers but were absolutely banned in Soviet Russia —as they still are (except in the case of a few dead authors such as Kuprin and Bunin, whose heavily censored works have been recently reprinted there), no matter the theme of the story or poem. (Nabokov 1990: 36)

Desde el inicio de este periodo en la vida de Nabokov, el autor se involucra en los círculos literarios y culturales del exilio ruso. Mientras estudia en Cambridge, publica un poema, “Home”, en la revista *Trinity Magazine*, y contribuye con un homenaje a la obra literaria de Alexandr Blok, muerto en 1921, en el *Rul'*. En estos primeros pasos literarios, Nabokov utiliza el seudónimo Sirin, una fabulosa ave del paraíso que, según Brian Boyd,

[...] would reveal his intense longing for Russia and his more unexpected link to Russia's bright supernatural fancies. (Boyd 1993 a: 181)

En esta primera época de su exilio, Nabokov también traduce obras de Tennyson, Byron, Lamb, Musset. Además, escribe obras de teatro, narraciones breves, poemas y novelas, que seguían su impulso literario. En 1922 Nabokov todavía era un desconocido (Berberova 1969: 317). Sin embargo, toda esta producción hace que relativamente pronto, en abril de 1924, se empiecen a leer fragmentos de sus escritos en las sesiones regulares de la Unión de Trabajadores Rusos del Teatro, en encuentros culturales de los Amigos de la Cultura Rusa, en el Círculo Literario Artístico, en el Club Anglo-Francés, en el Club de los Poetas, etc. Y en ese año, 1924, Nabokov era ya prácticamente el poeta ruso más conocido de Berlín. Su producción literaria se siguió publicando en prestigiosas revistas, como en la de la Unión de Escritores Rusos, en *Rul'* y en *Sovremennye Zapiski*, otra prestigiosa revista de la emigración rusa en París (Boyd 1993 a: 261), en la que, al igual que en *Rul'*, importantes figuras de la literatura rusa en el exilio escribían. Destacan Ivan Bunin, que sería posteriormente premio Nobel, Dmitri Merezhkovsky, Alexey Remizov, Alexandr Kuprin, Ivan Shmlev, Boris Zatsev o Mark Aldanov, y poetas como Zinaida Gippius (que había rechazado los primeros poemas de Nabokov escritos en la Rusia prerrevolucionaria, como se verá en la siguiente sección), Vladislav Khodasevich y Marina Tsvetaeva. A finales de los años veinte, los libros de Sirin se prestaban con asiduidad en las bibliotecas, y otros escritores rusos comentaban su obra literaria tanto en Berlín y París, centros del exilio

ruso, como en otras ciudades europeas. Esta intelectualidad aparece reflejada en uno de los relatos de Nabokov. Muchos héroes son miembros activos de la intelectualidad rusa, y hay un intenso ambiente cultural y literario ruso que también se refleja en sus relatos. El protagonista de “Torpid Smoke” es un poeta y un intelectual que cuenta en su biblioteca con los siguientes libros:

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

Con esta relación de títulos, entre los que Nabokov incluye cervantina-mente su novela *The Defence*, el autor proporciona una idea de cuáles eran los escritores más conocidos y leídos por la intelectualidad rusa en el exilio berlinés. En este caso, también ayuda a contextualizar la historia y caracterizar al protagonista, Grisha, como un intelectual.

Sin embargo, también hay que destacar que los aspectos relacionados con los rusos blancos, incluso en ciudades con gran número de exiliados, no tenían gran importancia, como aparece reflejado en “The Assistant Producer”, ya que un caso de espionaje relacionado con los rusos blancos aparece como noticia poco importante en los periódicos parisinos.

Ciertamente, la época es difícil. Hay revistas prestigiosas que cierran por problemas económicos, como *Rul’* en 1931, pero nacen otras de renombre literario, como *Poslednie Novosti o Russkie Zapiski*, donde publican grandes plumas, entre las que se encuentra la de Nabokov, que ya está consagrado como escritor (Shrayer 1999: 164). Las penurias económicas de los periódicos literarios rusos y sus publicaciones quedan reflejadas, de alguna forma, en el relato de Nabokov “Lips to Lips”, donde una de estas publicaciones puede seguir saliendo a la luz gracias a la donación que ofrece un mal escritor al que se le permite publicar por su generosidad pecuniaria. Field (1987: 134-135) hace la siguiente apreciación sobre este relato y lo que refleja: “The story is a very transparent and rather vicious satire on Adamovich, Ivanov, and Gippius and the way they had courted and milked a certain Alexander Burov, whose dreadful novel *There was a Land* did appear in *Numbers*, initially in just such a three-page fragment and subsequently in its entirety”.

La creciente fama de Nabokov hace que se le invite a leer su trabajo en París, donde conoce, por ejemplo, a Gabriel Marcel y Jean Paulhan, y a proseguir con sus conferencias en el Club Judío Ruso de Bruselas (Boyd 1993 a:397). Sin embargo, una vez que Vladimir Nabokov vuelve a Berlín, Hitler y su ideología han tomado el poder (como aparece reflejado en sus relatos “The

Leonardo” o “Cloud, Castle, Lake”) y Nabokov se enfrenta con algunas dificultades económicas, puesto que, por ejemplo, su mujer no encuentra trabajo por ser judía. Además, se encontró con ciertos obstáculos en su carrera, ya que se le considera medio judío y hay sectores que no quieren apreciar su obra por ese hecho.

Durante los años treinta, Nabokov prosigue publicando y dando conferencias sobre su obras, especialmente en París, Bruselas, Londres y Praga, junto con otros grandes escritores del momento, como Adamovich, Berberova, Bunin, Gippius, Khodasevich, Ivanov, Merezhkovsky, Odoevtseva, Smolensky y Tsvetaeva, algunos de ellos ya citados. Asimismo, sigue conociendo y relacionándose con diversas personalidades del mundo cultural europeo allá donde va, como P. Hartley, Desmond McCarthy, la baronesa Budbery, Leonard Woolf o Peter Quennell² en Londres, y Jean Paulhan (recientemente mencionado), Jules Supervielle, Henri Michaux o James Joyce en París. Reseñas de sus libros aparecen publicadas en los periódicos rusos del momento, como el artículo de Vladimir Weide titulado “Sobre Nabokov” (en Field 1971: 238). Además, Nabokov había contratado ya agentes literarios tanto en Europa como en América para que las editoriales se interesaran en traducir o adaptar su obra.

Los Nabokov tenían clara la decisión de irse de Berlín y de la Alemania nazi, y, tras poder legalizar sus pasaportes, consiguen llegar a Francia, donde Vladimir prosigue su carrera literaria. Sin embargo, su objetivo era poder vivir en Estados Unidos y dar clases de literatura rusa en alguna universidad estadounidense. Para ello, tenía que empezar a escribir en inglés, como vimos que hizo en el apartado anterior, en vez de en ruso. En este sentido, Nabokov afirma:

I had started rather sporadically to compose in English a few years before migrating to America, where I arrived in the lilac mist of a May morning, May 28, 1940. In the late thirties, when living in Germany and France, I had translated two of my Russian books into English and had written my first straight English novel, the one about Sebastian Knight. Then in America, I stopped writing in my native tongue altogether except for an occasional poem... My complete switch from Russian prose to English prose was exceedingly painful —like learning anew to handle things after losing seven or eight fingers in an explosion. (Nabokov 1990: 54)

Pasado un tiempo, los Nabokov consiguen pasar todos los trámites lega-

² Que más tarde publicará un estudio sobre la obra de Nabokov con el título *His Life, his Work, his World: Vladimir Nabokov. A Tribute*.

les, según vimos, para obtener el visado y comprar los billetes del barco que les llevara a Estados Unidos, un viaje que se verá reflejado en sus relatos en inglés "Time and Ebb" y "That in Aleppo Once..."

Vladimir Nabokov se despidió de todos los intelectuales y publicaciones rusos que dejaba en París, sin saber que a ese centro literario ruso de París sólo le quedaban unos meses de vida con la Segunda Guerra Mundial (Boyd 1993 a: 522). La literatura rusa daba paso definitivamente a la literatura soviética y Nabokov entendió de esta manera este tipo de literatura:

Soviet literature... Well, in the first years after the Bolshevik revolution, in the twenties and early thirties, one could still distinguish through the dreadful platitudes of Soviet propaganda the dying voice of an earlier culture. The primitive and banal mentality of enforced politics —any politics— can only produce primitive and banal art. This is especially true of the so-called "social realist" and "proletarian" literature sponsored by the Soviet police state. Its jackbooted baboons have gradually exterminated the really talented authors, the special individual, the fragile genius... And when I read Mandelshtam's poems composed under the accursed rule of those beasts, I feel a kind of helpless shame, being so free to live and think and write and speak in the free part of the world. —That is the only time when liberty is bitter. (Nabokov 1990: 58)

En Estados Unidos fue donde leyó los versos de Mandelshtam y donde se sintió tan libre. Además, al llegar de Europa a este país, le estaba esperando a Nabokov la ciudadanía estadounidense, convertirse en una figura de la literatura de dicha nación y la fama internacional.

2.3. 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 que ya hemos mencionado, 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 *Stikbi*.

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. Aykhenva'da"

- 1929 "Kartofel'nyy elf" ("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 che-lovek" ("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), "Tyazhyoly y dym" ("Torpil 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 *Volshebnik* (*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.³

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).

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

³ Véase bibliografía.

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, up-date 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.

2.4. 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 filmica. 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 metaficcio-

nales 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, Chéjov⁴ o Blok, como europeos, Flaubert, Joyce o Kafka.

2.4.1. 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 centra-

⁴ nombres de autores tan conocidos como éste se deletrearán a la manera española.

do 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 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, especial-

mente 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 BARABTARLO, Gennady. 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 del autor 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: Éditions 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. Fundamentación, hipótesis y metodología

En este capítulo se va a explicar por qué se utilizan la pragmática y la narratología para sustentar el estudio de la ironía y su aplicación en las narraciones breves de Vladimir Nabokov. Se dará una panorámica de la pragmática y la narratología, aunque no exhaustiva, sino meramente orientada a razonar por qué son una adecuada base para el estudio de la ironía en las obras que nos ocupan. Se analizarán los correlatos pragmáticos y la estructura dramática en que se encuadra este tropo, y se estudiarán los participantes de la comunicación irónica: quiénes son, sus características, etc. Se revisarán las estructuras narrativas y lingüísticas, así como los géneros que tipifican el uso de este tropo y sus rasgos principales. Además, se apreciarán varios tipos de ironía que diversos críticos han estudiado dependiendo de los resultados obtenidos por esta figura retórica o la categorización de funciones de esta figura retórica. Finalmente, nos centraremos en la metodología que aplicaremos a las narraciones breves de Nabokov. Se comentarán las razones que han llevado a la elección de esos relatos y la novedad que supone la inclusión de alguno de ellos, puesto que no se habían vuelto a reimprimir desde los años treinta. También se explicará la estructura que se desarrolla en el estudio de cada narración y que nos lleva a la conclusión, donde se valoran los resultados obtenidos de los análisis realizados.

3.1. La pragmática y su interés para el estudio de la ironía

Puede decirse que la pragmática nace como disciplina independiente en el siglo XX, impulsada por determinadas corrientes filosóficas y por ciertos desarrollos de la lingüística y de la semiótica. La pragmática y la pragmática lingüística, en particular, constituyen un complejo campo de estudio centrado en el fenómeno de la comunicación y el uso de los sistemas de signos, ya sean lingüísticos o no. El gran desarrollo de este campo comienza a gestarse en los años sesenta sobre la base de los trabajos de Morris y de Austin, en una atmósfera intelectual favorable, a la que contribuían autores como, sobre todo, J.R. Searle. Aunque el objeto de la pragmática no está perfectamente definido (Schlieben-Lange 1987: 11), se puede decir que abarca dos aspectos: la rela-

ción del texto, del discurso, de los signos en definitiva, con las circunstancias de la comunicación (emisor, receptor, contextos) y la consideración del discurso como acción comunicativa¹. Por lo tanto, coloca el texto en las circunstancias en las que se da la comunicación. Desde este punto de vista, al hablar no sólo se dice verdad o falsedad sino que se infiere la actitud del emisor y su propósito, al mismo tiempo que se ejecutan acciones como ordenar, advertir, perdonar, saludar, prometer, afirmar, etc. De esta forma, Austin crea la teoría de los *Speech Acts*,² fuertemente desarrollada por Searle, cuyo propósito es identificar las convenciones que hacen a las palabras significativas en las diversas situaciones en las que se den (Martin 1986: 182). En estos actos hay que tener en cuenta la fuerza ilocutiva y el efecto perlocutivo. Widdowson los define de la siguiente forma: "The utterance not only has reference but also illocutionary force... These pragmatic possibilities are not signalled in the language itself: they again have to be inferred from the context in which the utterance is made... In making an utterance, the first person party expresses a certain intended meaning designed not just to be understood as such, but to have some kind of effect on the second person: to frighten, or persuade, or impress, or establish a sense of common purpose or shared concern... This is known as perlocutionary effect" (Widdowson 1996: 62-63). En la teoría de los actos de habla se tienen en cuenta las relaciones existentes entre las unidades sintácticas y semánticas del lenguaje y las circunstancias externas en las que se usa en una ocasión particular.

El ascenso de la pragmática dio lugar a que se empezara a aplicar al estudio de la literatura. Entre los primeros críticos que incidieron en esta línea de investigación destacan autores como Richard Ohmann, Barbara Herrnstein Smith y Mary Louise Pratt. Ohmann (citado en Martin 1986: 183) señala que "literary works are discourses with the usual illocutionary rules suspended, acts without consequences of the usual sort... The writer puts out imitation speech acts *as if* they were being performed by someone". Además, Pratt (1977) comenta que la teoría de los actos de habla es interesante porque permite hablar del lenguaje no solamente en cuanto a sus propiedades gramaticales, sino también respecto al contexto en el que se produce, a las actitudes e intenciones de sus participantes y sus relaciones, y a las reglas no dichas y convencionales que se comprenden cuando se da la comunicación. Pratt también añade: "[...] there are enormous advantages to talking about literature in this way, too, for literary works, like all our communicative activities are context-dependent ... the way people produce and understand literary works depends enormously on unspoken, culturally-shared knowledge of rules, conventions,

1 Esta formulación delata su origen germánico, por cuanto la de "acción comunicativa" es una idea debida a Jürgen Habermas (1998).

2 Véase Austin (1961 y 1990), Searle (1980, 1987 y 1993) y Morris (1962), así como manuales de pragmática como Levinson (1989), Leech (1997) o Mey (1994).

and expectations that are in play when language is used in that context” (Pratt 1977: 86).

Susan Lanser, en su *The Narrative Act*, integra la teoría de los actos de habla con la crítica para analizar la comunicación entre los escritores y los lectores (Martin 1986: 155).

El interés de la pragmática por el estudio de la ironía se deja ver en que ésta se da formalmente en un acto de comunicación. Al definir la ironía, Hutcheon (1995: 58) comenta que se tiene que trascender el significado que viene dado por las condiciones de verdad y falsedad de los enunciados o la relación entre las palabras y las cosas. Por ello, resalta la importancia de la pragmática, ya que ésta atiende al intercambio social y comunicativo del lenguaje.

Kerbrat-Orecchioni subraya la especificidad pragmática de la ironía de la siguiente manera:

L'ironie est un trope ayant une *valeur illocutoire* bien caractérisée (encore qu'elle comporte de nombreuses variantes, et différents degrés de "force"): ironiser, c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose...

La relation entre les aspects sémantique et pragmatique de l'ironie peut en effet être décrite comme suit:

sémantiquement, á une séquence ironique s'attache un contenu patent positif qui renvoie à un contenu latent négatif (nous y reviendrons);

pragmatiquement, l'ironie est un blâme qui emprunte les formes de la laudation. (Kerbrat-Orecchioni 1980: 119 y 121)

Ésta es una posición con la que coincide Fludernik (1993: 352), quien señala el aspecto pragmático de esta figura retórica: “Irony is always a pragmatic phenomenon of an implicational nature”. Además, una de las “inferential skills” que destaca Hutcheon (1995: 122) para la comprensión de la ironía por parte del receptor es la de inferir las creencias, intenciones o propósito comunicativo del emisor, y señala que esta habilidad pertenece al campo de la pragmática.

Por otro lado, los cultivadores de la narratología conocen la importancia de la pragmática para la comprensión total de un texto literario. Onega y García Landa reconocen que

A narrative text is also an instance of discourse, of linguistic action. *Discourse* is the use of language for communicative purposes in specific

contextual and generic situations, called *discourse situations*... From the standpoint of linguistic pragmatics there are many cultural codes, apart from the Saussurean *langue*, structuring discourse (including narrative discourse). (Onega y García Landa 1996: 8)

Entendemos que es pertinente el uso de algunas de las aportaciones de la pragmática para ayudar a explicar la forma en la que los destinatarios, en este caso los lectores de los relatos de Nabokov, pueden comprender el significado intencionalmente irónico del mensaje, el texto literario, por medio de señales observables en dicho texto, de las que se hablará más adelante.

Es importante señalar cuál es el interés de la pragmática para un estudio inmanente de un texto literario dado. Como veremos en la sección siguiente, la narratología nos ha enseñado que el texto mismo, el relato, crea o representa una situación de comunicación con sus propios participantes, de tal forma que la historia relatada, el contenido, viene mediatizado por una serie de figuras (narrador, narratario, etc.) que cumplen los papeles de participantes en la acción comunicativa de una manera ficticia, pero no menos importante para la comprensión del texto literario mismo.

3.2. La narratología y el estudio de la ironía

La narratología es el estudio de la narrativa, lo que se da en llamar estructura narrativa, si bien se trata de un término de significado amplio y uso ambiguo. Por un lado, se han analizado las relaciones entre la narración breve y tradiciones culturales para buscar un modelo que pudiera explicar los arquetipos de los relatos. Hay autores en esta línea como Frye, con su *Anatomy of Criticism*, para quien, como destaca Blamires (1991: 352), “[...] the key to understanding lies in recognition of archetypes which represent a ‘unifying category’ of criticism”. La crítica americana secundó las ideas de Frye y de Joseph Campbell, un autor posterior que, con su *The Hero with a Thousand Faces*, propone que los mitos y los cuentos tienen una misma estructura que denomina monomito. Por otro lado, y simplificando, la crítica francesa siguió los postulados propuestos por Propp con su análisis morfológico de cuentos maravillosos y concluye que las funciones, tales como situación inicial, alejamiento, prohibición, persecución, lucha, victoria, etc., son estables, constantes e independientes del que lleva a cabo la acción o de la forma en la que se realiza.

Además, ya antes los formalistas rusos distinguen los hechos o el material de un relato, que denominaron *fabula*, y los procedimientos utilizados para contar esos hechos, que llamaron *syuzhet*. Estas ideas influyeron en los movimientos estructuralistas franceses, que formularon la distinción entre historia y discurso. De este movimiento, cabe destacar para nuestra discusión Gerard Génette (1972 y 1983), que, además de estos dos niveles, definió un tercero, el de la narración. Este tercer nivel, de alguna manera, incide en la represen-

tación en el texto de unas ciertas condiciones pragmáticas, ya que la narración es la representación de una narración ficticia dentro del texto. Esta narración ficticia es un proceso que se da en unas condiciones pragmáticas determinadas, y éste es, precisamente, el vínculo de unión con la pragmática.

Sin embargo, diversos autores analizan y distinguen niveles distintos. En este sentido, es interesante la tabla que adjunta en su estudio Fludernik (1993: 62), porque se pueden comprobar las diferencias y similitudes entre un autor y otro al señalar esos niveles:

	Events in chronological order	Events causally connected	Events ordered artistically	Text on page	Narrations as enunciation
Genette	<i>histoire</i>		<i>discourse</i> (<i>récit</i>)		narration (voice+ focalization)
Chatman	story	discourse			
Bal	<i>fabula</i>	story and focalization		Narration (plus language,	plus voice)
Rimmon-Kenan	story		Text		narration
Prince	narrated			narrating	
Stanzel	-	Story		mediation by teller or reflector+enunciation if teller figure	

Son discutibles algunos aspectos de esta presentación que hace Fludernik, pero la incluimos porque puede ofrecer un esquema visual ilustrador.

Las herramientas de la narratología pasan a convertirse en el centro de atención de cuestiones tales como la estructura del texto, su trama narrativa, las relaciones temporales, los modos como la distancia y la perspectiva ayudan a regular la información narrativa, la focalización o la voz, así como el narrador y sus funciones.

Por completar este tan sucinto repaso histórico, hay que registrar la reacción postestructuralista que se enfrenta a las pretensiones científicas de la narratología de los estudios estructuralistas. Este movimiento “sought to sustain contradictory aspects of narrative, preserving their complexity and refusing the impulse to reduce the narrative to a stable meaning or coherent project” (Currie 1998: 3). De alguna manera, supone el socavar esa autoridad de

la narratología estructuralista e interpreta la interpretación más que la narrativa.

Rimmon-Kenan (1983: 2) destaca dos características de la narrativa. Una es la naturaleza verbal del medio que se utiliza para transmitir el mensaje; y otra es su aspecto comunicativo, por el que la narración, como mensaje, se transmite del emisor al receptor. En este último sentido, la misma autora (Rimmon-Kenan 1983: 86) y Chatman (1978: 151) plantean visualmente el esquema de los participantes en la situación comunicativa narrativa de esta forma, que sigue, en lo básico, la propuesta de W. Booth (1961):

Real Author—>Implied Author---->(Narrator)---->(Narratee)---->Implied Reader—>Real Reader

Esta perspectiva justifica la asunción de que el autor y el lector reales se encuentran fuera de lo que es la transacción narrativa propiamente dicha. Por tanto, en el texto encontramos otros agentes que los sustituyen. En la obra literaria del escritor encontramos un autor implícito, que es una construcción con unos estándares de inteligencia y conocimientos superiores. El término “Implied author” fue introducido por Booth (1961) para designar la versión del autor que se puede deducir del texto. En la obra también hay un narrador, que es el que relata la historia; y su interlocutor es el narratario, que está en su mismo nivel narrativo, aunque no siempre aparece como tal figura en el texto literario. El narratario es un constructo, como destaca Prince (1996: 190) o Rimmon-Kenan (1983: 4): dentro del texto la representación de la comunicación conlleva un narrador ficcional³, que le transmite una narración a un narratario ficcional.

Tanto el autor implícito como el narrador o, incluso, el narratario construyen un tipo de lector implícito. El lector implícito es una figura paralela al autor implícito, 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. Por tanto, se trata de un lector modelo.

Una vez definidas las figuras señaladas en el diagrama, veamos la forma de comunicación entre estas figuras. Se aprecia que tanto el autor como el lector real están fuera del mundo ficticio creado. El mensaje parte del autor real, pasa a través del autor implícito al narrador, y llega a su narratario, que son

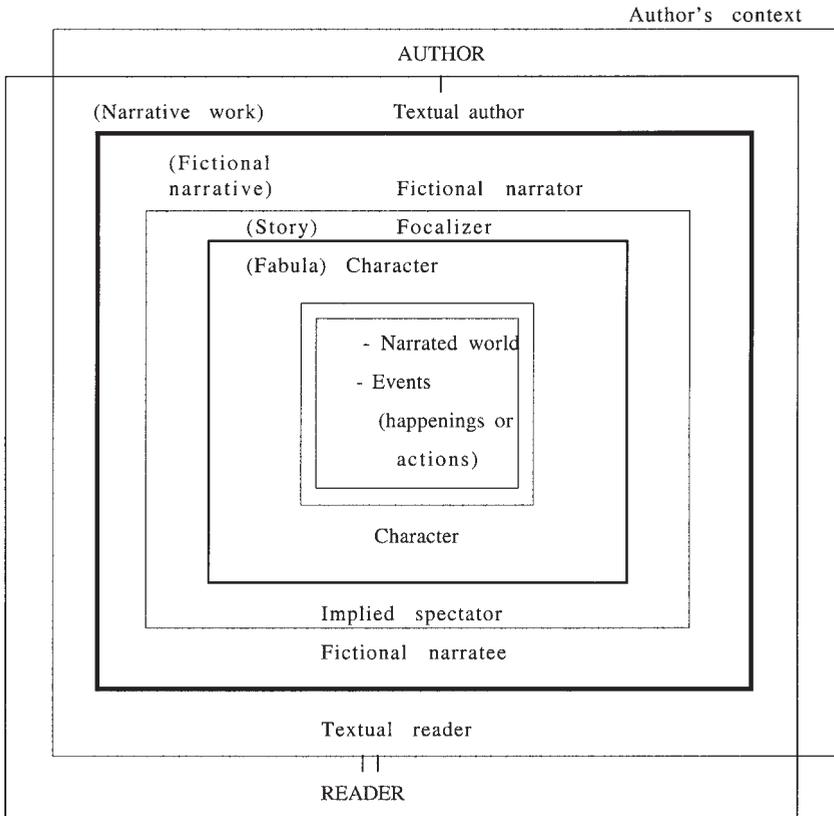
³ Utilizamos el anglicismo para expresar que se trata de algo o alguien cuyo compromiso ontológico sólo se da necesariamente dentro del texto, pero que no tiene por qué ser ficticio.

dos personajes de la obra ficticia. Finalmente, a través del lector implícito, llega el mensaje al lector real.

Sin embargo, como destaca Fludernik (1993: 446), el autor implícito se comunica en tanto en cuanto el lector, cuando lee, construye el significado y los valores textuales. En consecuencia, no todos los lectores pueden captar el mensaje total del autor implícito y *a fortiori* del autor real, ya que dependerá de su competencia literaria. Por otro lado, el lector implícito tampoco tiene una función comunicativa, ya que el nivel de comprensión del lector real no tiene por qué ser el mismo que el de esta figura. En este sentido, Saul Bellow (en Martin 1986: 158) comenta: “The writer cannot be sure that his million [readers] will view the matter as he does. He, therefore, tries to define an audience. By assuming what it is that all men ought to be able to understand and agree upon, he creates a new kind of humanity”. No obstante, no siempre se da en la comunicación real entre autor y lector, y por eso el autor habla de la creación de un lector por parte del escritor.

Otra propuesta en la que se plantean aspectos como la estructura del texto, sus diversos niveles, las figuras que aparecen en dichos niveles y cómo se comunican entre sí es la de Onega y García Landa (1996: 11). Se señala visualmente la estructura de la narración de ficción en el recuadro de la siguiente página.

Sin embargo, respecto a este diagrama, se tienen que señalar las mismas conclusiones sobre la figura del autor y el lector implícito que hemos destacado en el esquema de Rimmon-Kenan y Chatman. Además, aparecen otras figuras como el focalizador, especialmente pertinente para el análisis de determinadas ficciones, aunque el hecho de señalarlas sirva para ayudarnos a comprender una obra. En este sentido, Fludernik (1993: 65) destaca que los “narrative instances can therefore be regarded as a product of the reader’s interpretative strategies which are in turn determined by general frames and schemata of human agency (for the plot level) and communication scripts (for the narratorial discourse)”.



Estos y otros diagramas propuestos por los teóricos de la narratología ayudan a entender visualmente los niveles narrativos y las distintas voces que pueden aparecer en un texto en sus diversos niveles, así como a entender cuáles son sus interlocutores.

Es importante señalar estas figuras en el juego irónico creado por el autor porque se pueden contradecir y cada una de ellas puede tener una intención distinta. Habrá veces que la intención irónica del autor textual la capte el lector y no la capte el narrador, por ejemplo. Fludernik (1993: 352) comenta que, si una de las figuras del texto utiliza la contradicción en cualquiera de los niveles, se puede hablar de la ironía narrativa. La autora ejemplifica diciendo que, si esas contradicciones solamente las reconoce el lector y la intención irónica se atribuye al autor implícito más que a la voz narrativa, se puede hablar de la ironía autorial.

Entendemos que la narratología será un pilar esencial en este estudio para distinguir y caracterizar las diversas voces del texto literario, ya que la ironía consiste en querer decir lo contrario de lo que, en realidad, se dice. Por tanto, se verá cómo estas voces del texto se contradicen en la formación de la figura retórica de la ironía. En este sentido, Sperber y Wilson (1994 b: 238) comentan que la ironía “is an interpretation of a thought of someone other than the speaker” y Fabb (1997: 264) entiende que en la ironía el hablante se disocia de los pensamientos comunicados. Siendo esto así, enmarcamos el acto de habla en la estructura narrativa del texto para poder analizar con detalle el tropo de la ironía. De esta forma, la narratología ayudará a especificar estas voces contradictorias que aparecen en la narración breve de Nabokov para conformar la ironía.

3.3. El concepto de la ironía

En esta sección se hará una exposición general sobre la ironía para pasar a su estudio desde el punto de vista pragmático y literario. También se analizarán las características de los participantes de la figura de la ironía, lo que nos acerca más a nuestro objetivo. Además, se explicarán y categorizarán las estructuras narrativas y lingüísticas, así como los géneros literarios que aparecen cuando se da esta figura retórica. Finalmente, se comentarán las diversas categorizaciones de tipos y funciones de la ironía.

3.3.1. Aproximación y exposición general

En el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Marchese y Forradellas definen la figura retórica de la ironía de la siguiente manera:

La ironía consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso. (Marchese y Forradellas 1986: 221)

Además, en su *Diccionario de filosofía*, Ferrater Mora (1988: 1760-1761) destaca, entre otras diversas posiciones relativas al asunto, que la “característica general de la ironía es la función que tiene de llenar algún ‘vacío’ de la vida humana, por lo cual la ironía sobreviene especialmente cuando se produce una crisis (sea individual, sea colectiva)”.

Al leer los relatos de Nabokov, hay que recordar que fueron escritos en un momento crítico para los rusos emigrados de Berlín en los años treinta. Estos expatriados rusos tuvieron que huir de su tierra nativa con celeridad; sus

propiedades fueron quemadas y muchos dejaron atrás familiares y conocidos asesinados. 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, y Nabokov recuerda aquel momento como “the shock caused by the disappearance of the Russia of my childhood” (Nabokov 1990: 13). La mayor parte de la obra breve temprana del autor trata de temas rusos, como el sentimiento de nostalgia, la vida en el exilio, la pérdida del sentido del tiempo, los personajes emigrantes rusos y la ironía sobre la situación como forma de distanciarse de esa realidad.

Stegner (1966: 14), al igual que Rivers y Nicol (1982: 44), comenta que Nabokov, como otros artistas, utilizó sus obras de arte para dominar sus angustias, transformarlas en ficción, en una obra estética, y distanciarse de sus experiencias. Por eso, Stegner (1966) tituló su estudio sobre Nabokov *Escape into Aesthetics*. También creemos que Nabokov empezó utilizando la figura retórica de la ironía en su estilo para distanciarse de sus propias vivencias, y que, más adelante, la supo utilizar como un juego retórico para el ingenio y capacidad intelectual del lector. Esta justificación se alinea con la idea tradicional pero siempre presente de Leech y Short (1995: 11), quienes mantienen que hay una conexión íntima entre el estilo de un autor y su personalidad. Esta conexión en el caso de Nabokov, se vio marcada por su exilio. Éste es, en cualquier caso, un enfoque psicológico o psicosociológico que enmarca nuestro trabajo, pero que no es esencial a él.

El análisis estructural narrativo desde el punto de vista de la ironía será la pauta que nos llevará al comentario literario e ideológico de la obra breve de Nabokov.

Como se ha comentado, al analizar la ironía, hay que trascender los conceptos tradicionales de la semántica, donde el significado se explica teniendo en cuenta también las condiciones de veracidad o la relación entre palabras y cosas, para prestar atención a la pragmática, al intercambio social y comunicativo del lenguaje (Hutcheon 1995: 58). De esta forma, se podrá entender el hecho de que con la ironía se rechace conscientemente el significado literal de un mensaje para dar a entender otro, que es normalmente opuesto.

Sperber y Wilson (1990: 10) y Fabb (1997: 10) definen la comunicación como el proceso mediante el cual un significado en el pensamiento del emisor se duplica en el del destinatario. Este proceso es una modificación más o menos controlada en la representación mental del oyente y se realiza intencionalmente y abiertamente por el emisor del mensaje. Los dos primeros autores entienden la ironía como una discrepancia entre una representación y la situación que quiere representar. También comentan que, cuando la ironía verbal se entiende como la utilización de una expresión lingüística que comunica lo opuesto de su significado, el uso de ese mecanismo retórico y su relación con la ironía como actitud son difíciles de explicar. Sin embargo, se puede explicar cuando la ironía verbal se entiende como la repetición de una elocu-

ción o un pensamiento ante el cual se toma una actitud irónica. Por eso es importante el aspecto pragmático en la ironía. Sperber y Wilson (1994 a: 85) definen la pragmática como el estudio de los principios cognitivos generales y las habilidades implicadas en la interpretación del enunciado y sus efectos cognitivos, lo que esclarecerá la comprensión de la ironía. La pragmática ayudará a explicar la forma en la que los destinatarios recuperan el significado intencional del mensaje por medio de señales observables. Por otro lado, Oomen (1987: 139) señala que el escritor utiliza todos los factores de la comunicación lúdicamente, por lo que se necesita una teoría lingüística que trate el conjunto de esos factores que aparecen en una situación de habla. Esta autora remarca que la pragmática es el mejor enfoque, puesto que se centra en las situaciones de habla. Además, Widdowson (1992: 41) comenta que todo texto poético conlleva una implicación de relevancia; opción que se alinea con la anterior.

Se entiende que el discurso es un proceso expresivo compuesto de registros semióticos heterogéneos. El interés, por tanto, no se ciñe solamente a la actividad estructural. Se pueden encontrar instrumentos valiosos en la teoría de la narración, que “quiere constituirse en una teoría semiótica de la acción, de su representación textual y de los modos de concatenación de actos en el texto...[ya que] la teoría de la narración ofrece la posibilidad de superar los desfases entre semántica y pragmática de la acción discursiva”, como destacan Lozano, Peña y Abril (1982: 204-205).

Fabb (1997: 3) comenta que las formas literarias son, a veces, analizadas como formas lingüísticas y, al entenderse las narraciones como productos de una gramática, son éstas también analizables. Merece la pena detenerse brevemente en las dos grandes orientaciones que se adivinan en la lingüística contemporánea: los formalistas y los funcionalistas. Los formalistas determinan las características generales de la forma lingüística, y en los textos literarios señalan las formas en las que se trabaja la lingüística en la literatura. Para los formalistas, la estructura lingüística está determinada por reglas específicas del lenguaje y no proceden de ningún comportamiento lingüístico. Los funcionalistas se centran en las posibles conexiones entre la forma y la función para destacar las funciones del texto. Estos lingüistas se interesan por la relación entre la forma lingüística y literaria, así como por la función comunicativa de esta forma. Los funcionalistas analizan formalmente el texto para llegar a los significados que ese texto comunica. De esta manera, la estilística se considera como el uso lingüístico del análisis de textos literarios para comprender las funciones de éstos (Fabb 1997: 9, Leech 1989: 85 y Attridge 1989: 19).

Éstas son las dos grandes orientaciones de la lingüística en los países anglosajones, especialmente en Estados Unidos, en los últimos tiempos.⁴ En la

4 Véase Frederick Newmeyer (1998).

línea funcionalista, Sperber y Wilson (1994 b: 176) y Fabb (1997: 11) sugieren que la comunicación lingüística conlleva dos procesos por los que se puede derivar los pensamientos de las frases pronunciadas. Un tipo de proceso es la descodificación, que conlleva un número de códigos lingüísticos. Otro proceso es el de inferir, tomando las frases pronunciadas como evidencia parcial de los pensamientos que se comunican. La ironía se enmarca en el segundo proceso de comunicación lingüística, es decir, en el de inferir los significados. Fabb (1997: 11) razona tres consecuencias de esta comunicación en la que se infieren los significados. La primera es que la comunicación tiene sus riesgos al no estar todos los significados codificados en la forma lingüística. La segunda es que una frase pronunciada puede comunicar un gran número de pensamientos al dar evidencia de los mismos. La tercera es que la comunicación no necesita ser literal. Al relacionar estas tres consecuencias con la ironía, nos damos cuenta en primer lugar, de que ésta conlleva el riesgo de no ser entendida, puesto que su sentido real no está lingüísticamente codificado. En segundo lugar, vemos que el mensaje irónico puede ser entendido de otras formas no irónicas al no estar todo su significado codificado. Finalmente, con la tercera consecuencia concluimos que el sentido real del mensaje irónico no es literal.

3.3.2. La ironía como figura retórica

El estudio de la ironía es una parte importante de la retórica tradicional, donde se clasifica como tropo. Lausberg (1983: 48) comenta que en la ironía el enunciador simula una opinión para provocar, por ejemplo, al receptor de su mensaje con una opinión opuesta. Mayoral (1994: 241) destaca de esta figura la capacidad de darle a ciertas palabras un sentido opuesto al que cabe esperar de ellas en un enunciado y la de que el enunciatario utilice, al pronunciar dichas palabras⁵, gestos de mofa que remiten, por tanto, a hechos extralingüísticos. En el presente trabajo se va a estudiar desde el punto de vista de la pragmática. Dejando aparte la clasificación como tropo, puede apreciarse la continuidad entre el enfoque tradicional y el que aquí estamos desarrollando.

En general, se entiende que semánticamente la ironía se da en el contraste entre aquello que se hace o dice y el mensaje que realmente se quiere transmitir. La ironía se deduce de lo que dice y cómo lo expresa el enunciador irónico, así como por el contexto en el que lo dice. No es un significado explícito que se pueda comprender directamente. Tiene que ver con la presuposición pragmática, que es un tipo de implicación pragmática que el receptor realizará para comprender el enunciado, puesto que la implicación pragmática es

5 Similares aspectos destacan también Dubois *et al.* (1970), Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989), Albaladejo (1989) y Mortara (1991).

una inferencia que se lleva a cabo dependiendo de la proposición y el contexto de conocimiento (Garrido Medina 1988: 149). Para que el receptor entienda esa implicación, ésta debe tratar de una información que el enunciador considera que comparten él y su receptor.

Al analizar la ironía, Grice consideró que rompe la máxima de veracidad, equivalente a la rotura de sinceridad de Searle, (Lozano, Peña y Abril 1982: 192), por lo que, para conseguir una comunicación óptima, el enunciador ha tenido que transmitir alguna implicatura que cubra la rotura de esa máxima. Este término "implicatura" lo propone el mismo autor para expresar la idea de que la comunicación de la información se puede dar indirectamente, de tal manera que se tenga que deducir de lo que se dice. También se puede destacar el significado del hablante de Grice (frente al significado léxico y oracional), que es lo que el hablante quiere decir cuando utiliza el lenguaje (Garrido Medina 1988: 152); aspecto que nos vuelve a remitir a la ironía. Según este mismo autor, la ironía sería un acto indirecto, ya que el significado de la enunciación del hablante y el significado de la frase no coinciden (en Lozano, Peña y Abril 1982: 221), de manera que se debe deducir indirectamente.

También se puede destacar que Austin emplea el término fuerza ilocutiva como una característica que tiene lo dicho, y que le hace tener la fuerza de una invitación, amenaza, etc. La ironía puede ser estudiada desde el punto de vista de la fuerza ilocutiva (Garrido Medina 1988: 152 y Kerbrat-Orecchioni 1980: 119). Toda ironía conlleva una intencionalidad por parte del enunciador. Así pues, la teoría de los actos de habla y la pragmática pueden ahondar en la comprensión de esa intencionalidad, ya que su objetivo de estudio es la reconstrucción de ésta. Hutcheon (1995: 122) destaca la pragmática y argumenta que la ironía conlleva ciertas destrezas deductivas. La primera se encuentra en el nivel semántico, puesto que el receptor debe detectar y reconocer la incongruencia entre lo que se dice y lo que no se dice. La segunda se halla en el nivel pragmático, ya que el receptor debe deducir la intención y el propósito comunicativo del enunciador. Finalmente, la tercera se encuentra en el nivel de desarrollo cognitivo social, es decir, en la habilidad de inferir el conocimiento compartido del enunciador y el receptor del mensaje, así como en la actitud del enunciador respecto de lo que dice.

Muecke (1986: 52-53) señala dos principios de la ironía que nos pueden ayudar a distinguirla. El primero es el principio de economía, que trata de la producción de un efecto supremo por medio de características poco extravagantes, es decir, el enunciador irónico utilizará tan pocas señales como le sea posible. El segundo es el principio de gran contraste, que muestra la disparidad entre lo que se espera y lo que realmente sucede, de tal forma que, cuanto más disparidad se dé, mayor será la ironía. Por otro lado, Hutcheon (1995: 156) distingue cinco categorías que señalan la función de la ironía estructuralmente: varios cambios de registro, exageración/exposición incompleta, contradicción/incongruencia, literalización/simplificación y repetición/mención ecoica.

Finalmente, Lozano, Peña y Abril (1982: 161), siguiendo ideas expuestas por Kerbrat-Orecchioni (1980), comentan que hay dos mecanismos que permiten interpretar un enunciado como irónico. El primero es la mención, en la que la expresión irónica se señala como extraña, ridícula y, por tanto, como no adecuada a la situación. El segundo tiene lugar con enunciados no marcados. Sin embargo, el enunciador considera que el destinatario posee la suficiente información como para saber que no se puede interpretar literalmente el mensaje y, por eso, no lo marca de ninguna manera. De esta forma el enunciado puede tener tanto una interpretación literal como irónica, y, dependiendo de la información del destinatario, éste podrá interpretarlo de una forma u otra.

Como ya se ha comentado, Fabb (1997: 264) entiende que la ironía supone que “the speaker dissociates herself from the thoughts communicated”. De forma parecida piensan Sperber y Wilson (1994 b: 238) al considerar que la ironía “is an interpretation of a thought of someone other than the speaker (or of the speaker in the past)”. La actitud del enunciador queda implícita al comentar la opinión de otra persona por el tono de voz utilizado y por las pausas en la forma oral, así como por el contexto en el que aparece escrita esa ironía, por ejemplo. Estos autores mantienen que la ironía tiene que ver con la expresión implícita y con la actitud del enunciador, y que la relevancia de la ironía depende de la información que se tiene de la actitud del enunciante sobre lo que dice. Por ello, consideran que entender la ironía y recuperar sus implicaturas depende, primero, de reconocer que lo que se dice ya se ha dicho anteriormente (es decir, la ironía está diseñada para ridiculizar la opinión de la que se hace eco y menciona); segundo, de identificar el origen de la opinión que se repite; y tercero, de reconocer la actitud del hablante como de rechazo y desaprobación.

Ohmann (1987: 29) destaca de la obra literaria el hecho de que su lector debe descifrar los actos de habla que aparecen en ella, aunque el único acto de habla en el que participa directamente es el que ha denominado mimesis. Con este término quiere resaltar el hecho de que un lector construye al enunciador y las circunstancias que rodean a ese *quasi* acto de habla, ya que no tiene fuerza ilocutiva real, aceptando así “the willing suspension of disbelief” de Coleridge. Ohmann (1987: 34), Sterimer (en Lázaro Carreter 1987: 157) y Banfield (1982: 122) argumentan que estos *quasi* actos de habla se exponen al lector para su contemplación y no son realizados. Esto es lo que Austin denominó “etiolation” del lenguaje (en Levin 1987: 64) y uso parásito de la lengua en la literatura (en Domínguez Caparros 1987: 91). En este sentido, Bakhtin (en Lodge 1989: 103) destaca que la ausencia física del receptor en el contexto del acto de habla hace posible que el emisor ignore o suprima la dimensión dialógica del lenguaje, creando, de este modo, la ilusión de un discurso monológico, comentario que viene a apuntar hacia la misma idea sobre el lenguaje de la literatura. Sin embargo, hay opiniones como la de Pratt (1977: 26), que niega tal diferenciación entre el lenguaje ordinario y el literario, o como la de Genette (1998: 31), que comenta que el relato “no representa una

historia”, sino que “la significa mediante el lenguaje, con la excepción de los elementos *verbales previos* de esa historia (diálogos, monólogos), que tampoco imita, no porque no pueda, sino simplemente porque no lo necesita, porque puede reproducirlos directamente o, para ser más exactos, transcribirlos”. De esta manera, este último autor deja a un lado la idea básica de que los actos de habla que aparecen en un texto literario no se realizan, sino que el lector los contempla de forma pasiva.

La comprensión de la ironía conlleva, como destaca Hutcheon (1995: 122), un desarrollo cognitivo social, es decir, la habilidad de deducir un conocimiento compartido entre el enunciador y el destinatario y la actitud del hablante frente a lo que se está tratando. Por tanto, los participantes de la figura retórica de la ironía son el enunciador, cuya intención es la de ser irónico, el destinatario, tanto el que entiende como el que no entiende la ironía, y una víctima que sufre esa ironía.

Hay que tener presente, como también destaca Hutcheon (1995: 58), que la ironía es una estrategia relacional, puesto que opera no solamente entre significados, dichos y no dichos, sino también entre personas, enunciadores irónicos, intérpretes y objetivos de la ironía. El significado irónico se da como consecuencia de esta relación dinámica. Por tanto, para que se comprenda la ironía, el enunciador irónico debe conocer la información de la que disfruta su destinatario, así como su capacidad para utilizarla y decodificar su mensaje irónico. En teoría de la comunicación, se llama “ruido” a cualquier trastorno no deseado en la comunicación (Lázaro Carreter 1987: 163). Puede, a propósito de la ironía y la comunicación literaria, buscarse casos donde el ruido impida una interpretación adecuada del mensaje. Sin embargo, es más fácil la analogía entre el proceso de decodificación, a cargo del receptor, y esa interpretación de la que hablamos. Con todo, como apuntamos en la nota al pie número tres, la analogía es peligrosa.

Según Booth (1974: 10-12), para que el destinatario comprenda ese mensaje irónico, debe dar cuatro pasos. En el primero, el lector rechaza el significado literal y debe reconocer las incongruencias. En el segundo, piensa en posibles interpretaciones y explicaciones alternativas, que serán incluso contrarias a las del enunciado original. En el tercer paso, el lector toma una decisión sobre los conocimientos y creencias del autor. Por consiguiente, en el cuarto, finalmente, elige un nuevo significado válido. Leech (1974: 172) comparte con Booth la idea de su primer paso de rechazar el significado literal. Leech comenta que ese rechazo del significado se produce, bien porque sea inaceptable en la situación en la que se da, bien porque sea inaceptable en cualquier situación. Sperber y Wilson (1994 b: 165) también destacan que el receptor debe construir posibles hipótesis interpretativas sobre los contenidos y elegir el correcto; ideas equivalentes a las que destaca Booth en el segundo y cuarto pasos que se explicaron anteriormente.

El proceso de la comprensión de la ironía tiene que ver con el descubrimiento de la/s implicatura/s que aparece/n en el texto. Leech y Short (1995:

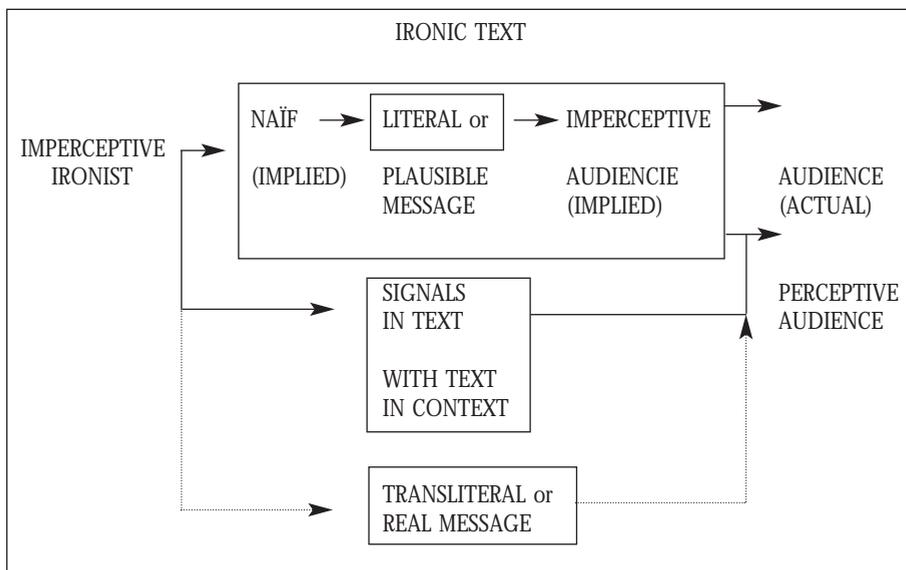
294) definen la implicatura como “the ‘extra meanings’ that we infer, and which account for the gap between overt sense and pragmatic force”, y, por tanto, se puede considerar la base de la ironía.⁶ Las implicaturas se pueden dar en el diálogo entre personajes o en el comentario autorial, por ejemplo. Garrido Medina (1988: 153) destaca que con esta noción de implicatura “la expresión tiene un significado convencional, constante y unitario”. Este significado es el que el lector adquiere en el cuarto paso antes citado de Booth (1974: 10-12). Sin embargo, para ello, el tercer paso anterior de Booth permite que se utilice el “componente inferencial” de la implicatura. Con este componente el receptor deduce la intención comunicativa del enunciador, “empleando los datos veritativo-condicionales de las expresiones” y entendiendo que el enunciador coopera con el receptor. Es así como se da la buena comunicación. Según Sperber y Wilson (1994 a: 89), la comunicación correcta conlleva no solamente la codificación y decodificación de mensajes, sino también la provisión de suficientes evidencias como para poder valorar las intenciones del emisor del mensaje. Además, entienden que los fallos de comunicación son el resultado de la mala interpretación de esas evidencias. Por tanto, destacan también la provisión de esas evidencias por parte del enunciador para que el receptor pueda entender su actitud. Tiene que haber una cierta intencionalidad en el enunciador de querer ser entendido irónicamente. En este sentido, Leech (1974: 171-172) subraya la intencionalidad del enunciador de la ironía, la no literalidad del mensaje irónico y la posibilidad de no comprender la ironía por parte del receptor. Esta posibilidad se evitaría si el enunciador utilizara suficientes evidencias que hicieran inferir el carácter irónico del mensaje.

Muecke (1986: 40) explica la estructura dramática de la ironía de la siguiente manera visual, como se ve en la siguiente página:

⁶ También puede ser la base de la metáfora, ya que, como destaca Leech (1974: 174), tanto la ironía como la metáfora surgen de las mismas “linguistic source-violation of co-occurrence conditions” y son modos distintos de interpretación de un texto por parte del lector.

Roles and messages

SOCIO-CULTURAL CONTEXT



En el contexto sociocultural del momento el emisor irónico —en nuestro caso el escritor irónico— envía un mensaje, que es un texto irónico. Éste se puede entender literalmente de forma inocente por el lector que no percibe esa ironía. Pero también se puede entender irónicamente por aquel lector que la perciba y comprenda, ya que este último “fill[s] in the gaps of sense with associative logic of his own” (Leech y Short 1995: 29) y se ayuda del contexto y de las evidencias e implicaturas del texto. Por lo tanto, habrá un significado doble, el literal e inocente y el irónico, que será apreciado por el buen lector (Leech 1974: 171).

Por otra parte, el texto irónico mostrará algunas evidencias en el texto, con el texto y en el contexto, que permitirá que se entienda como irónico. Consideramos, en concreto, que las evidencias que se pueden encontrar en el texto, que transparentan su carácter irónico, no pueden ser otras, contenido aparte, que las estructuras narrativas y lingüísticas⁷ que señalaremos más adelante para clasificar y tipificar el uso de la ironía. El enunciador irónico utili-

⁷ Las cuales pueden incluir información editorial aneja y, además, son las que denotan si estamos ante, por ejemplo, un texto paródico. Véase más abajo.

za unos estímulos que son la base para las hipótesis interpretativas (Sperber y Wilson 1994 b: 167) del receptor, en este caso del lector, así como para las señales del contexto.

Es importante el contexto en el que se da el texto irónico, como así lo señalan Ducrot y Todorov (1972: 326), Garrido Medina (1988: 148) y Fabb (1997: 251). Estos autores destacan varias características notables del contexto. Así, no significamos fuera de un contexto específico. Se trata del mayor recurso de evidencia para interpretar un contexto. Se considera el conjunto de premisas empleadas en la interpretación de un enunciado (Garrido Medina 1988: 148), pero también puede ser considerado como un marco físico y cultural (Fabb 1997: 253). El contexto debe ser conocido por los interlocutores que tienen que ver con la producción y comprensión del enunciado para garantizar que dicho contexto ayudará a comprender el texto irónico.

Sperber y Wilson formulan cinco hipótesis que justifican la importancia del contexto en la comprensión:

[...] the context for the comprehension of an utterance consists of the assumptions expressed and implicated by preceding utterances, plus the encyclopaedic entries attached to any concepts used in these assumptions and in the utterance itself, plus the encyclopaedic entries attached to any concepts used in the assumptions contained in the encyclopaedic entries already added to the context. (Sperber y Wilson 1994 b: 136)

En el caso de la comprensión de la ironía debemos tener presentes las presuposiciones dadas por conocidas por parte del enunciador y las implicaturas que hayan podido aparecer en lo ya dicho por éste, así como los conocimientos unidos a cualquier concepto de las asunciones que se vean asociadas a los conocimientos ya unidos al propio contexto. Todo esto puede significar un gran esfuerzo de procesamiento por parte del receptor, así como la necesidad del tiempo suficiente para el procesamiento de datos.

Por otra parte, podemos mencionar el hecho de que la propia literatura puede servir de contexto lingüístico y cultural, ya que las obras literarias pueden comprenderse por medio de sobrentendidos y conocimientos de convenciones literarias o culturales (Dominguez Caparros 1987: 100). Éste es el caso de la parodia, puesto que el lector tiene que colocar el texto parodiante en el contexto literario y cultural para descubrir los ecos intertextuales literarios y el texto parodiado al que se hace referencia irónicamente.

Teniendo en cuenta las evidencias en el texto y el contexto sociocultural, el receptor –el lector– descubre el mensaje real, que es irónico. En el caso de un relato, por ejemplo, el lector puede entender la ironía desde el principio o descubrirla junto al personaje u otra víctima de ella. Por otro lado, Sperber y Wilson (1994 b: 165) destacan que el éxito de la comunicación depende tam-

bién de la habilidad del receptor en inferir la intención, irónica en este caso, del enunciador.

Booth (1974: 5) recuerda cuatro características esenciales en la ironía de un texto. La ironía se crea deliberadamente para ser entendida con ese significado irónico. Está encubierta y es indirecta, ya que debe ser reconstruida con un significado distinto al propuesto literalmente en el texto. También es fija y estable, puesto que, una vez encontrado el significado irónico, el lector no puede socavarlo con otras reconstrucciones de significaciones distintas. Finalmente, es finita, ya que la reconstrucción del significado es local y limitada. Sólo se puede interpretar de una única manera por tratarse de un texto irónico. Cabe mencionar que las terceras características de la ironía que destaca Booth, “fija y estable”, tienen que ver con la convención en la interpretación de Fabb (1997: 253). Este último autor comenta que hay unas ciertas convenciones en la interpretación por poseer analogías convencionales o reglas a la hora de entender un texto, que nos hace comprenderlo de una única forma. Con estas características, expresamente comentadas, nos resultará más sencillo estudiar su plasmación en los relatos de Nabokov.

3.3.3. Los participantes en la ironía

Los participantes del proceso de comunicación irónica son el enunciador, cuya intención es la de ser irónico, el destinatario, tanto el que entiende como el que no entiende la ironía, y una víctima que sufre esa ironía. El hecho de que haya interlocutores que no sepan entender la ironía es lo que ha hecho a críticos como Fish (1983: 176) y Hutcheon (1995: 11) calificar la ironía “risky business”. Hay que tener presente que el enunciador irónico transmite su mensaje de tal forma y en tal contexto que le hace al destinatario rechazar su significado literal para buscar otro más apropiado. Para ello, tanto el enunciador irónico como el destinatario que entiende correctamente la ironía deben poseer unos conocimientos comunes, unos “shared values” –como los denominan Leech y Short (1995: 276)–, que le hacen al destinatario comprender correctamente todas las implicaturas. Por eso, estos autores entienden la ironía como la “secret communion between author and reader” (Leech y Short 1995: 276). En relación con esto, Van Dijk (1977: 191) y Hymes (1972: 54) recuerdan la idea de Bloomfield sobre una “speech community”, es decir, un grupo de personas que utiliza el mismo tipo de señales en el discurso y comparte el mismo sistema de reglas de conducta, así como el mismo tipo de interpretación o respuesta. Siendo así, tanto el enunciador irónico como la persona que entiende la ironía participan de la misma “speech community”. Por esa razón, cuando el receptor no entiende la ironía, no es una cuestión de ignorancia, sino de que tanto el enunciador irónico como el receptor de ese mensaje pertenecen a distintas “discursive communities” (Hutcheon 1995: 98). Esto le ha hecho al receptor descifrar incorrectamente el mensaje y no comprender las implicaturas que le hubieran hecho descubrir la ironía del discurso.

El escritor cuya obra es irónica dibuja un lector implícito (Booth 1987) o un lector modelo (Eco 1979) activo que cubre los espacios vacíos que no ha acabado de llenar el escritor al usar la ironía. El escritor es consciente de esta labor del lector, por lo que debe tener en cuenta las habilidades cognitivas y el contexto al que éste acceda. En este sentido, Widdowson (1989: 252) destaca que el escritor asume las posibles reacciones de su lector, así como un papel dialéctico y doble del emisor y del receptor durante el proceso de formación del discurso.

Muchos autores enfatizan los conocimientos comunes que el enunciador y destinatario –escritor y lector en la forma literaria– deben compartir para que funcione y se entienda la ironía. Booth (1974: 100) resume estos conocimientos comunes en tres puntos esenciales: una experiencia común del vocabulario y la gramática de una lengua dada, una experiencia cultural común con los mismos valores y significados —ya que, como destaca Kuiper (1984: 461), la ironía, como cualquier otro acto de comunicación, tiene su especificidad cultural— y, finalmente, una experiencia común de géneros literarios y pistas por las que se pueda dirigir la experiencia lectora. Lozano, Peña y Abril (1982: 209) comentan la necesidad para la comunicación de “un universo de referencias compartido por los interlocutores”, lo cual se hace más necesario en la ironía por las implicaturas que deja abiertas el enunciador y que debe descubrir y entender el enunciatario. Según estos autores, los interlocutores deben compartir un sistema sociocultural con el que establezcan correferencias en el discurso y selecciones léxicas para que se dé la transacción comunicativa. Tyler (1978: 396 y 425) comenta que en actos de habla indirectos, como es el caso de la ironía, se requiere, especialmente, y más que en cualquier otro caso de comunicación, que el enunciador irónico y su intérprete compartan una serie de asunciones comunicativas. De esta forma, el destinatario puede construir posibles hipótesis interpretativas sobre los contenidos y elegir la correcta (Sperber y Wilson 1994 b: 165).

Cabe mencionar, además, el papel de ese destinatario cuyas competencias lingüística, cultural e ideológica son lo suficientemente apropiadas como para comprender la ironía. Hutcheon (1995: 95) se hace eco de otro tipo de competencias que también le permiten al destinatario entender la ironía, como son la paralingüística, la metalingüística, la retórica, la ideológica y la social, con lo que ensancha las competencias lingüística, cultural e ideológica que había señalado Muecke (1986: 40) y que ella misma, junto con Philippe Hamond y Kebrat-Orecchioni (en Hutcheon 1981: 150), destaca a principios de los años ochenta.

Sobre la figura del destinatario, Sperber y Wilson (1990: 19) han destacado que habrá diferentes destinatarios con conocimientos e imaginaciones diversas que seguirán caminos distintos. Sin embargo, todos ellos estarán guiados por el enunciado y procederán a explorar sus implicaciones lo más pertinentemente posible. Además, cabe destacar que el lector del texto irónico tiene que mostrarse especialmente activo y creativo, ya que debe utilizar todas

sus habilidades cognitivas, captar todas las implicaturas y elegir la mejor de las posibles interpretaciones para comprender ese texto. Entender la ironía, por tanto, es el resultado de una labor interpretativa. Para ello, es importante el concepto de implicatura, al que ya nos hemos referido más arriba. Sperber y Wilson (1994 b: 194) definen una implicatura como “a contextual assumption or implication which a speaker, intending her utterance to be manifestly relevant, manifestly intended to make manifest to the hearer”. Sobre esta definición distinguen dos tipos de implicaturas, que consideramos que pueden ser importantes para la comprensión de la ironía. Éstas son las llamadas “implicated premises” e “implicated conclusions” (Sperber y Wilson 1994 b: 194). Las primeras proceden del receptor, que debe, bien recuperarlas de la memoria, bien construirlas a partir de las asunciones de ésta. Este tipo de implicaturas permite una interpretación consistente con el principio de relevancia. Las segundas se deducen de las explicaturas (unas asunciones explícitamente comunicadas) y del contexto. El enunciador espera que su receptor sea capaz de deducirlas, dado que lo que dice es relevante para su interlocutor. Estos dos tipos de implicaturas son importantes para la comprensión de la ironía. Las primeras ponen de manifiesto el papel activo que debe tener el receptor de la ironía para comprenderla y cómo debe procesar la información que recibe. Las segundas resaltan la intencionalidad (irónica, en este caso) del enunciador y el hecho de que tenga en cuenta que su interlocutor entenderá esa ironía con la información que le da. Evidentemente, cuanto más fuerte sea esa implicatura, más seguro estará el receptor de haber entendido correctamente el mensaje. Sperber y Wilson (1994 b: 218) también destacan que, para conseguir una relevancia óptima, el enunciador dejará implícita información a su interlocutor, que será capaz de deducir con poco esfuerzo. Cuanta más información se deje implícita, mayor será el grado previo de comprensión con su interlocutor. Por esto mismo, el emisor puede hacer que su enunciación sea imposible o difícil de comprender si no ha tenido en cuenta que las capacidades del interlocutor no eran las que él consideraba suficientes para comprender el mensaje irónico, lo que provoca que el enunciatario no pueda captar el mensaje en su total significado.

3.3.4. Los vehículos de la ironía: estructuras narrativas, lingüísticas y géneros literarios

La ironía se puede objetivar hasta cierto punto en la composición del texto con algunas estructuras narrativas y lingüísticas y en algunos géneros, como explicaremos más adelante. De esta manera, veremos que si, efectivamente, nos ayudan a distinguir este recurso, podremos denominarlos “style markers” (Leech y Short 1995: 69) de la ironía. Sin embargo, no esperamos que este estudio sea solamente un ‘practical criticism’ o ‘explication de texte’, que se centra más específicamente en la evidencia lingüística que en otras posibles evidencias (Leech 1974: 1). Los análisis que se efectúen de los agentes irónicos de las narraciones breves de Vladimir Nabokov se llevarán a cabo den-

tro del marco que se expondrá a continuación. Naturalmente, una valoración estética se hallará más justificada si se encuadra en un marco semejante.

Halle (1989: 75) destaca la importancia de la comprensión de la forma para valorar correctamente un texto literario. Por otro lado, Currie (1998: 26) comenta que hay estudios lingüísticos aplicados al estilo literario que hacen una descripción clara de la estructura de las voces que aparecen en la narración, y que han surgido nuevas categorías de discurso y pensamiento con nombres derivados de la terminología lingüística, como discurso directo, discurso indirecto, discurso indirecto libre, etc.

Siguiendo en esta línea y como ya se ha comentado, la ironía se puede objetivar hasta cierto punto en la estructura del texto. Veamos algunas estructuras narrativas y lingüísticas, así como géneros, que ayudan a clasificar y tipificar el uso de la ironía, de tal forma que, por ejemplo, se puedan apreciar voces que se dan de manera contradictoria en el mismo texto y den lugar a la aparición de la ironía.

3.3.4.1. Discurso directo

Esta forma de discurso está señalada tipográficamente con comillas o, a veces, con un párrafo escrito aparte. Leech y Short (1995: 318) señalan que un emisor utiliza el discurso directo para expresar lo que otra persona ha dicho. Este segundo emisor, por tanto, cita las palabras textuales entre comillas y no utiliza un “que” que introduzca una oración subordinada. Estos autores también destacan el hecho de que en la forma escrita no se pueda reproducir la entonación de la otra persona para dejar clara su actitud. Sin embargo, comentan el esfuerzo de los novelistas por superarlo cuando utilizan la ortografía convencional para sugerir ciertas pronunciaciones (Leech y Short 1995: 321) y caracterizar así al personaje en cuestión.

Banfield (1982: 116) destaca que esta forma es especialmente “addressee-oriented” y que, semánticamente, resalta la relación yo-tú, puesto que, cuando aparece la segunda persona del singular en un texto literario, se está implicando también a la primera persona del singular, el yo que relata. Además, señala que “[... it] present[s] or imitate[s] speech” (Banfield 1978: 309) y que “[... it] represents the act of verbal communication” (Banfield 1973: 29).

Rimmon-Kenan (1983: 106) considera que el estilo directo es una forma mimética, especialmente con los monólogos y los diálogos. Fludernik (1993: 31) también destaca la capacidad mimética de este discurso y señala que ayuda a clarificar y comprender la empatía, la especificidad, el realismo, la distinción estilística o la reproducción. Sin embargo, a pesar de la ilusión de dar a entender la transcripción de un diálogo, por ejemplo, en realidad encontramos evidencias que delatan al narrador, lo que para Leech y Short (1995: 322) son “the quotation marks and the introductory reporting clause”.

García Landa (1998: 339) destaca varias funciones en el discurso directo,

como es el mostrarse a uno mismo como parte de la acción, caracterizar a los personajes o transmitir parte de la acción a través de lo que dicen éstos.

Lozano, Peña y Abril (1982: 150) comentan que se puede ironizar con las palabras de otro enunciador, utilizándolas literalmente pero de forma burlona. Por ejemplo, cuando se mimetiza el gesto del locutor citado de forma exagerada. De esta manera, el segundo enunciador puede desacreditar esas palabras y a su locutor de diversas formas, pero sin salirse de los parámetros del discurso directo. Sperber y Wilson (1994 a: 102-103) apuntan ideas parecidas al decir que los enunciados irónicos pueden ser totalmente literales (o no literales), siempre que el pensamiento sea atribuido por el enunciante a otro locutor. Estos autores consideran que la ironía, por tanto, conlleva una expresión implícita de la actitud de burla o desprecio del enunciador.

Otra forma en la que se puede utilizar la ironía se da al citar directamente el discurso de un enunciador sacándolo fuera del contexto primario. De esta manera, ese discurso adquiere un significado distinto, irónico y contrario a su significado inicial (Lozano, Peña y Abril 1982: 149).

La cita de una enunciación aparece con la elección de sintaxis y léxico del primer enunciador. A veces, ese léxico y esa sintaxis aparecen con errores (Banfield 1982: 248). Se pueden citar los errores que personajes extranjeros cometen al utilizar el inglés. Esto lo puede hacer un escritor para reproducirlo literalmente e intentar ser realista. Sin embargo, también se puede hacer para ironizar y dar un retrato burlón de un personaje.

Un ejemplo del uso del discurso directo en Nabokov tiene lugar en “The Dragon”, ya que, más que utilizarse el discurso indirecto o el estilo indirecto libre, el autor se vale del discurso directo para retratar a los personajes de la ciudad que visita el dragón, siendo el resultado, por lo general, irónico. Un caso tiene lugar, por ejemplo, cuando el dueño de la fábrica de tabaco *Miracle* quiere pegar anuncios de su compañía en el vientre del animal, a pesar de saber que es un dragón: “Set up the ladder”, said the factory owner. “I’ll do the pasting myself” (CS 128). El autor ironiza sobre la competencia propagandística utilizando la predisposición al trabajo del personaje.

3.3.4.2. *El uso de comillas de distancia*

En el siglo XIX los escritores que escribían piezas irónicas solían encabezarlas con frases entrecomilladas de otros escritores famosos que usan la ironía, como Rabelais, Erasmo o Swift, para que sirvieran de clave acerca del tipo de texto que se iba a leer. Era una forma de avisar al lector de sus intenciones irónicas (Booth 1974: 54).

Sin embargo, ahora el uso de comillas de distancia puede ser una forma de repetir una expresión en la que cambia la actitud del segundo emisor y, por tanto, el significado de esa misma expresión, lo que relaciona las comillas muy estrechamente con el discurso directo.

Además, las comillas también sirven para mencionar una palabra o una expresión como característica de un grupo o una persona, por ejemplo. Sin embargo, al utilizarlas irónicamente, el enunciador se distancia de esas palabras al asignarlas a otro enunciador. El recurso se utiliza para proyectarlas de manera descalificadora y burlona por parte del segundo enunciador. En este caso, las comillas recuerdan que el significado de estas palabras o expresión no pertenece al segundo enunciador, haciendo que la interpretación adquiera otro posible sentido (Lozano, Peña y Abril 1982: 159).

3.3.4.3. Cambio de registro o código lingüístico. Utilización de dialectos

Leech (1974: 8) y Leech y Short (1995: 167) destacan del dialecto la cualidad de estar lingüísticamente marcado dependiendo de los lugares geográficos, clases sociales o secciones de la comunidad en los que se hable. La utilización del dialecto por el escritor resalta su desviación y diferencia del lenguaje literario que está utilizando en su obra hasta ese momento (Leech y Short 1995: 170), lo cual le permite mostrarse como realista y costumbrista, registrando y dando a conocer el lenguaje real hablado. Sin embargo, como en otras ocasiones, el escritor puede dar una imagen irónica del personaje que utiliza ese dialecto.

Leech (1974: 9) considera el registro como el uso del lenguaje que se da dependiendo de la situación, y, como en el dialecto, se pueden apreciar características típicas de vocabulario, gramática e, incluso, pronunciación. Leech y Short (1995: 106) destacan la utilización del registro como recurso de la ironía. Comentan que la ironía tiene lugar cuando se mezclan las expresiones cultas y vulgares en la misma frase, lo que demuestran con un ejemplo tomado de la obra *The Pupil* de Henry James: “When Mrs Moreen *bethought herself* [culto] of this pretext for *getting rid of* [coloquial] their companion”. Esta disparidad de registros crea un efecto burlón e irónico.

En los textos literarios también se puede utilizar el cambio de código lingüístico para introducir un personaje y caracterizarlo por ese nuevo código o para presentar una voz ajena a la del autor, que conserva la propia lengua. Las lenguas (dialectos y registros), aparte de relacionarse con los contenidos y dar lugar a problemas de traducibilidad, por ejemplo, intervienen también en la caracterización de los participantes en la comunicación. De esta manera, un cambio de código indicará un cambio de postura, de identidad, etc. (Lozano, Peña y Abril 1982: 153). Evidentemente, ese cambio puede ser irónico. Así, por ejemplo, la utilización que hace del ruso la institutriz suiza que aparece en “A Bad Day” de Nabokov constituye una ironía acerca del hecho de que no sepa hablar ruso a pesar de los muchos años que ha estado viviendo en Rusia.

Bakhtin considera que las expresiones típicas de un grupo (de cualquier tipo: nacional, social, etc.), al aparecer en un texto, pueden dar a entender la participación por parte del enunciador o grupo que las utiliza del “horizonte ideológico-verbal” de esa lengua (en Lozano, Peña y Abril 1982: 152). Sin

embargo, en términos generales, podemos obtener también otra conclusión distinta, más interesante, desde el punto de vista del recurso de la ironía. Cuando el enunciador se sale notablemente de lo que el lector considera la forma normal de contar un hecho o del estilo normal de ese enunciador, el lector debe sospechar que está tratando con el recurso de la ironía.

3.3.4.4. Colocación inusual de palabras

Leech y Short (1995: 106 y 278) comentan como forma del recurso irónico la colocación extraña e inusual de las palabras. Por un lado, esta colocación de palabras de forma inusual puede sorprender nuestras expectativas. De esta manera, la ironía se da en lo que denominan “collocative clash”, y como en el caso de la utilización irónica de los registros, se produce al chocar las convenciones de lo educado y correcto con las del eufemismo.

La ironía puede surgir de la incongruencia en la forma en la que se unen las palabras en las frases. Estos autores ponen los siguientes ejemplos, también extraídos de la obra *The Pupil* de Henry James: “fat jewelled hand” y “soiled gants de Suède”. Las poco atrayentes palabras “fat” y “solid” influyen para que las palabras a las que caracterizan, “jewelled” y “gants de Suède”, se presenten como pretenciosas.

También se puede destacar un tipo de ironía que juega con las expectativas y frases hechas. Hamamoto (1997: 267) afirma lo siguiente: “Normally for a verbal irony to occur, the prior cognition is mapped into a linguistic form. However, at times the re-cognition of reality can be mapped into a linguistic form as well”. Este autor lo ejemplifica con casos como: “Friends are always there when they need us” o “A sitch in time saves none” (Hamamoto 1997: 268) o “antes de salir, dejen entrar”.

Por otro lado, destacamos en esta sección el juego de palabras y los anagramas, una utilización del lenguaje que es constante en la obra de Nabokov. El lector se tiene que fijar en el lenguaje utilizado, valorar la forma y el contenido de las palabras y descubrir estos acertijos propuestos por el enunciador, de tal forma que, si no los capta, el lector, al menos temporalmente, sería la víctima de la ironía.

3.3.4.5. Énfasis semántico

Seto (1997: 242) destaca un tipo de ironía no ecoica. Este autor argumenta que el mecanismo de esta ironía tiene tres etapas para dar a entender lo contrario de lo expuesto. La primera supone un expresión positiva; por ejemplo, “John is above average in intelligence”. En el segundo estadio se incrementa el significado por medio del énfasis para conseguir una buena ironía; por ejemplo, “John’s a genius”. Se trata de un caso muy cargado de significado positivo. Por tanto, en la tercera etapa el significado real adquiere el opuesto del que se expone.

Esta teoría está en contraposición con la de Sperber y Wilson (1994 b), ya que éstos entienden la ironía como ecoica. De hecho, estos autores contestan a Seto explicando que “this notion of echo provides the basis for a sharp contrast between standard desires and norms, which can always be echoed, and expectations and desires that go against these general standards, which can be echoed only if it is manifest to the speaker and hearer that they can be attributed to specific individuals” (Sperber y Wilson 1997: 285). Sin embargo, merece la pena resaltar cómo semánticamente se puede conseguir un efecto irónico al enfatizar un aspecto positivo, como destaca Seto en su exposición.

3.3.4.6. *La parodia*

La parodia es una imitación en la que se enfatizan las características estructurales o temáticas de lo que se quiere destacar, la obra de un escritor o un género. Este énfasis permite resaltar esas características de manera que impliquen lo contrario de lo que dan a entender. Marchese y Forradellas (1986: 311) caracterizan la parodia como “la imitación consciente de un texto, de un personaje o un motivo” primitivo, que se hace de forma irónica para poner de manifiesto el distanciamiento y crítica al modelo primigenio. La parodia también utiliza un mecanismo parecido al de las comillas de distancia, ya que se trata de la incorporación de un texto parodiado a un texto parodiante. Supone la desviación de una norma literaria y su introducción como material del texto paródico. Se trata de una forma intertextual en la que se desacredita el texto al que se alude. Puede tratarse de una alusión a un texto, un género o una norma que se destaca y enfatiza, y supone un distanciamiento, puesto que se deja claro que el texto parodiante no comparte el significado del texto o forma parodiada a que se alude. Así, la norma o el contenido del texto parodiado aparece en el texto parodiante y el enunciador establece un distanciamiento, una crítica o un tono burlón al respecto (Lozano, Peña y Abril 1982: 162 y Hutcheon 1981: 143). En este sentido, Martin (1986: 180) resalta que, en tanto en cuanto hay dos códigos en el mismo texto, hay dos significados en la parodia: el serio del significado original y el paródico.

Se debe rechazar el significado superficial y literal para reconstruir uno más profundo. El lector se debe dar cuenta de que el estilo, la obra o el autor al que se alude se distorsiona de forma burlona. La parodia, por tanto, apela a la competencia literaria y al conocimiento literario del lector. Con la competencia literaria se aprecian los estilos, formas, convenciones o símbolos de las obras. Brumfit y Carter (1986: 18) definen la competencia literaria como “[...] an interesting combination of linguistic, socio-cultural, historical and semiotic awareness”, aunque hay autores como Aguiar e Silva que, aparte de centrarse en la competencia literaria (Aguiar e Silva 1980), también hablan de la experiencia literaria (Aguiar e Silva 1979: 39), constituida por estructuras lingüísticas, poéticas, estilísticas, etc. La competencia literaria permite una sensibilidad especial para apreciar el uso de la lengua, tratándose también, del conocimiento literario de estilos, autores y obras que le permitirán al lector apreciar

los ecos intertextuales con los que juega la parodia, puesto que en ésta se debe identificar el texto parodiado y su autor dentro del texto parodiante (Genette 1998: 100). Por esta razón, Booth (1974: 123) destaca que “in reading parody, we make use of external reference to other authors in order to understand how the parody attacks those same authors: the thing referred to, externally, to assist in comprehension, is the same thing referred to, externally, as the object of ridicule”. En consecuencia, el lector se hace consciente del rasgo intertextual de la parodia y sabe que debe tener presente su experiencia de otros textos literarios. Es lo que se denomina hipercodificación (Eco 1979: 81 y Lozano, Peña y Abril 1982: 20). Además, se destaca que cada lector tiene su propia competencia literaria, por lo que el significado de un texto puede variar dependiendo de su competencia literaria (García Landa 1998: 421).

Un relato típicamente paródico es “The Canterville Ghost” de Oscar Wilde. El texto parodiante del autor humaniza al fantasma y utiliza un tono burlón para con la literatura que recoge historias de fantasmas, desmitificándolas. En este relato aparece un fantasma que se siente débil o que utiliza disfraces para asustar. Además, se ve acosado por la familia a la que quiere atemorizar. Por ejemplo, los gemelos de la familia Otis le tienden trampas y Mrs Otis limpia la famosa mancha de sangre de Canterville con el efectivo quitamanchas industrial Pinkerton.

Consideramos que la parodia puede utilizar formas convencionales y clausuradas para ironizarlas y desautomatizarlas. El escritor que utiliza la parodia de esta manera podría considerarse un “epígono”, que Posner (1987: 134) define como “un escritor... [que] intenta todavía desautomatizar por medios que ya han sido codificados códigos ya caducos”. Un ejemplo sería la utilización de la forma “mock heroic” del siglo XVIII. Leech (1974) destaca de esta forma que es un método de ataque con el que aparentemente se celebra una acción. En el “mock heroic” se utiliza la forma de la poesía épica de grandilocuente sintaxis y léxico, que es una forma convencional y clausurada. El autor la desautomatiza aplicándola a temas vulgares, que no son poéticos, dándose así, posiblemente, un efecto irónico. Al desautomatizar, el escritor defamiliariza al lector con las convenciones de un género. Shklovsky señala que tanto la parodia como la sátira consiguen mostrar esos mecanismos convencionales y defamiliarizar las formas que siempre se han utilizado (en Martin 1986: 49).

3.3.4.7. *Discurso indirecto*

En el discurso indirecto se expresa lo que otro enunciador ha dicho transformando gramaticalmente el enunciado del segundo enunciador. Esto supone la eliminación de ciertos rasgos del enunciado. Se cambian los pronombres personales, los tiempos verbales y los adverbios de lugar y tiempo, de tal forma que lo que se dice que dijo el primer enunciador queda totalmente integrado en el nuevo texto y en sus condiciones de enunciación. Sin embargo,

precisamente por esos cambios, se considera menos objetivo que el discurso directo (Lozano, Peña y Abril 1982: 151 y Leech y Short 1995: 318) y, por tanto, más interpretativo.

Banfield (1973: 3) destaca cuatro diferencias gramaticales, válidas para el inglés y *mutatis mutandis* para el español, entre el discurso directo e indirecto: "(i) a subordinating conjunction *that* introduces indirect speech; (ii) the verb of indirect speech undergoes sequence of tense rules (which affect verbs in many types of subordinate clauses); (iii) the grammatical person of pronouns with the same referent in the main and embedded clauses of indirect speech is identical; and (iv) the demonstrative elements which refer to the time or place of the quoted speech act differ in direct and indirect speech". Esta autora concluye diciendo que el estilo indirecto se da cuando un verbo de comunicación toma una frase como objeto directo (Banfield 1973: 17). Destaca del discurso indirecto que sus características hacen que su naturaleza sea más interpretativa que imitativa (Banfield 1982: 62). Para esta autora, el segundo enunciador interpreta el contenido de lo dicho por el primer enunciador. Para ello, el segundo enunciador utiliza una forma proposicional, evita todas las características del discurso del primer enunciador o traduce ese discurso a una forma descriptiva, por ejemplo. Fabb (1997: 263) destaca del estilo indirecto la posibilidad de atribuir pensamientos a los personajes, así como la de retratar las relaciones de esos personajes con sus pensamientos junto con verbos como *believe*, *think*, etc. Esto significa que un texto literario puede describir la vida interna mental de los personajes.

El hecho de que en el estilo indirecto se cite el discurso de un primer enunciador abre la puerta fácilmente a la ironía, ya que, como destacan Sperber y Wilson (1994 b: 238) ésta es la interpretación del pensamiento de otro enunciador distinto al que está hablando. Ambos autores argumentan que el estilo indirecto consigue relevancia por informar al receptor de lo que piensa el enunciador, y, por tanto, son enunciaciones ecoicas, puesto que se hacen eco del pensamiento o la enunciación de otra persona. El enunciador expresa su propia actitud, normalmente de rechazo o burla, junto con el pensamiento o enunciación que repite. Además, Lozano, Peña y Abril (1982: 165) y Fludernik (1993: 77) destacan que, al utilizar la ironía, el segundo enunciador marca un distanciamiento. Consigue que lo que dice no se le atribuya a él, puesto que muestra lo ridículo o lo absurdo de esa cita y, por ello, la hace explícita, utilizando una forma indirecta.

Nabokov utiliza este discurso indirecto en "Details of a Sunset" para mostrar el mundo subjetivo del personaje central. La ironía aparece en este relato porque el contexto en el que se utiliza esta forma no es la realidad objetiva, que es lo que parece, sino la realidad subjetiva del protagonista. Sin embargo, el lector no se hará consciente de la contradicción entre los dos mundos, el objetivo y el subjetivo, hasta llegar al final del relato, y la víctima momentánea de la ironía será el lector.

3.3.4.8. Estilo indirecto libre

Se le denomina *style indirect libre* en la crítica francesa, y *free indirect style* o *free indirect discourse* en la inglesa. Charles Bally lo clasificó como indirecto porque pensó que se derivaba del discurso indirecto, y lo clasificó como libre porque no contenía conjunciones. Este autor entendió que era un estilo y no una forma gramatical, ya que no seguía las reglas del uso normal del lenguaje y se daba solamente en los textos escritos. La crítica alemana lo denominó *erlebte rede*, “lenguaje experienciado”, y Bakhtin lo llamó *dual-voiced discourse*, al entender que aparecen las voces del narrador y del personaje en el mismo discurso (Martín 1986: 138). También lo han denominado “represented speech and thought” autores como Jespersen (en Banfield 1978: 289) y Banfield (1978: 289). Esta última autora destaca de esta forma que “[...it] represent[s] or imitate[s] ... speech and conscious” (Banfield 1978: 309). Además, no presupone un narratario a no ser que se dirija a un tú, como narratario.

Otros autores como Lozano, Peña y Abril (1982: 152) y Leech y Short (1995: 325) comentan que se considera el estilo indirecto libre la versión más libre de la forma indirecta. Se encuentra en una posición media, ya que no es la reproducción exacta del discurso original pero está más allá de la reproducción indirecta de éste. Según Fludernik (1993: 74), se halla más cercano al estilo indirecto desde el punto de vista gramatical, y más cercano al discurso directo desde el punto de vista sintáctico y mimético. Se trata de caracterizar al personaje en el discurso del narrador con las palabras y pensamientos de ese personaje. Por esta razón, Rimmon-Kenan (1983: 116) resalta la característica polifónica de este estilo, ya que se trata de la yuxtaposición de dos voces, al menos, en el propio texto y, por tanto, se revela como una “double-edged nature” y “double-edgedness”.

El estilo indirecto libre no posee una oración introductoria que indique que se vaya a utilizar, ni está introducido por un verbo del tipo *verba dicendi* que señale que se vaya a contar algo. Asimismo tampoco se encuentra un aparente narratario de esa enunciación (Banfield 1973: 33 y 1978: 291). Stanzel (1986: 194) comenta que el estilo indirecto libre muestra una perspectiva interna; sugiere inmediatez y la ilusión de estar viendo directamente los pensamientos del personaje. Además, se aproxima al lenguaje coloquial, que es sintácticamente más simple. Se pueden incluir, por ejemplo, las indecisiones o el dialecto del personaje, pudiendo dar lugar a la ironía, lo que señala la “mimetic closeness” con respecto al discurso o pensamiento original (Fludernik 1993: 236).

Con el estilo indirecto libre se transmiten los contenidos del primer enunciadador e, incluso, sus propias expresiones para caracterizarlo en el discurso del segundo enunciador. El objetivo no es solamente reproducir el sentido del enunciado del primer locutor, como se hace en el discurso indirecto, sino también destacar la forma en la que expresa ese enunciado. Esta última característica podríamos relacionarla con la idea de Bakhtin del narrador como “portador de un horizonte ideológico verbal” (en Lozano, Peña y Abril 1982: 138).

El narrador caracteriza el personaje al que se refiere con la lengua en la que se manifiesta y asume como propio el mundo sociocultural de dicho personaje. Entendemos que el estilo indirecto libre permite caracterizar al personaje con la lengua en la que éste se expresa, y, de esta manera, el narrador pasa a ser el portador del horizonte verbal del personaje. Leech y Short (1995: 326) destacan que esta habilidad del narrador de utilizar las palabras del personaje manteniendo una posición de dominio en la narración hace del estilo indirecto libre “an extremely useful vehicle for casting an ironic light on what the character says”. Esta misma característica también la resaltan Lozano, Peña y Abril (182: 163), Rimmon-Kenan (1983: 114) y Fludernik (1993: 76). Estos autores enfatizan el hecho de que se mezcla el discurso del narrador y el del personaje de tal forma que el primero se mofa del segundo. El narrador se apropia de las expresiones y los pensamientos del personaje y, al enunciarlos, se burla éstos o los critica para dar un retrato irónico de dicho personaje, aunque éste no tiene por qué ser siempre la víctima de la ironía. Respecto a la mezcla del discurso del narrador y personaje, Stanzel comenta que este estilo puede ser una visión dual de los hechos desde la perspectiva de ambos, y dice que

[...] the presence of the narrator as the tangible embodiment of the mediacy of narration, on the one hand, and the illusion of immediacy by the reflection of the fictional reality in the consciousness of a figural medium or a reflector-character, on the other, come together in free indirect style. (Stanzel 1986: 191)

Banfield (1973: 29) y Rimmon-Kenan (1983: 114) comentan que la capacidad de reproducir las palabras y los pensamientos del personaje en el discurso del narrador hace que el estilo indirecto libre sea una forma adecuada para articular la prosa denominada “stream of consciousness”, de la que Leech y Short (1995: 251) afirman que es la manifestación más conocida del estilo indirecto libre y que, como se sabe, impulsó significativamente James Joyce. Por otro lado, Nabokov (1984: 280) comenta que no se ha reconocido internacionalmente que fuera Tolstoi el que utilizara este método de expresión mucho antes que James Joyce.⁸ Con todo, Nabokov también matiza que en Tolstoi este procedimiento es rudimentario, mientras que en James Joyce se desarrolla hasta alcanzar la crónica objetiva. En general, se puede decir que se trata de una técnica característica de las obras novelísticas de la primera parte del siglo XX.

Nabokov utiliza el estilo indirecto libre en “Perfection” para mezclar el mundo subjetivo del personaje principal con el objetivo del relato. Al hacerlo

⁸ En cualquier caso, se suele citar como propulsor a Edouard Dujardin y su *Les lauriers sont coupés*.

sin avisar previamente del cambio de nivel narrativo, el lector no entiende bien lo que sucede alrededor del protagonista hasta el final, en el que vuelve a aparecer el mundo objetivo que rodea al personaje. La víctima temporal de ese juego irónico ha sido el lector, que se ha sentido tan confundido y desorientado con la realidad objetiva como el protagonista del relato.

3.3.4.9. Narración débil

Llamamos así a un tipo de narración en la que el narrador, como tal figura, se muestra débil en su labor, puesto que se contradice, no cuenta todo lo que ocurre o aparece junto a otros narradores. Ha de ser, pues, el lector atento el que tiene que deducir lo que sucede. En este sentido, el autor tendrá unos “artistic criteria of relevance” (Leech y Short 1995: 155) para utilizar u omitir información (paralipsis en la terminología de Genette 1998: 47) que el lector tendrá que cubrir con sus deducciones.

Una estructura narrativa que se puede utilizar es la que Stanzel (1986: 144) denomina *reflector-character*. Este narrador refleja el mundo que su consciencia percibe, siente y nota a su alrededor, pero de forma silenciosa, ya que nunca narra. Este narrador no verbaliza sus percepciones o sentimientos; el lector parece encontrarlos directamente. La historia se cuenta a través del punto de vista y la consciencia del personaje. Por tanto, el lector se ve limitado por el conocimiento y experiencias de este narrador.

Un tipo de narrador que cabe dentro de esta clasificación es el que Booth (1996: 152) denomina *unreliable narrator*. Se trata de un narrador que no actúa de acuerdo con las normas del texto. El lector tiene que juzgar por sí mismo si lo que le cuenta el narrador es cierto o no, e incluso imaginar ciertos detalles de una descripción que el narrador no le da. Se trata también de una visión limitada en la que se encuentra el lector. Rimmon-Kenan (1983: 100) destaca el hecho de que éste no puede fiarse de el narrador, y caracteriza este tipo de narración diciendo: “The main sources of unreliability are the narrator’s limited knowledge, his personal involvement, and his problematic value-scheme”.

También destacamos aquí la teoría de los niveles narrativos (Genette 1998: 57). Aunque es evidente que el relato introducido está subordinado al relato marco porque le debe la existencia y se apoya en él, a veces resulta difícil saber qué nivel de ficción es el primario y cuál el secundario, debido a la estructura de la obra. De nuevo el lector tiene que decidir de qué nivel se trata y si se trata de una muestra de humor, fantasía o ironía.

Un ejemplo de este tipo de narración débil se recoge en *The Golden Notebook* de Doris Lessing. En esta novela hay varios cuadernos, con la función de trabajar como narraciones breves, que están basados en distintas facetas de la vida de la protagonista. Estas historias están fragmentadas y mezcladas. En cada uno de estos cuadernos se encuentran varias historias, solapas

de historias e, incluso, historias contradictorias entre las que el lector debe elegir la correcta. Además, el lector descubre que la primera frase de *The Golden Notebook*, “The two women were alone in the London flat” (Lessing 1972: 554), es la primera frase del libro que la protagonista va a escribir dentro de la novela que el lector está leyendo. Este artificio puede, incluso, borrar las fronteras entre la ficción y la realidad y confundir al lector.

Otro ejemplo es *The Eye*, una novela corta de Nabokov. El protagonista, Smurov, intenta suicidarse pero sigue viviendo, aunque entiende la vida como si hubiera muerto. Es al final de la novela cuando el lector descubre que está vivo y que el narrador es el propio Smurov. Nabokov suele utilizar narradores homodiegéticos. Sin embargo, hay veces en las que juega con estas categorías. Este último aspecto lo trabaja en la novela *The Eye*, donde el narrador engaña en un principio al lector porque aparecen diversos puntos de vista en tercera y primera persona. El narrador se manifiesta como heterodiegético, pero al final el lector descubre que de quien el narrador está hablando es de él mismo, y pasa a ser homodiegético.

Un último ejemplo es el relato “The Babysitter” de Robert Coover, donde aparecen una serie de narraciones de lo que está ocurriendo en la historia que son contradictorias. Sin embargo, no se ofrece ninguna explicación sobre esas contradicciones ni hay ninguna prioridad de credibilidad entre ellas. No existe una verdad final en el relato, por lo que permanecen contradictorias. El lector tiene que incorporar la contradicción como parte de la descripción en dicha narración breve.

3.3.4.10. Enunciación enunciada

Para Jakobson (1957), los *shifters*, deícticos o conmutadores, son símbolos-índice que se distinguen por reenviarse obligatoriamente “al mensaje” e implicar, por tanto, una referencia al proceso de la enunciación (Lozano, Peña y Abril 1982: 95). Esto tiene que ver con la representación textual de la enunciación, denominada “enunciación enunciada” por Greimas y Courtés (1979: 128). Las personas /yo/ y /tú/ que aparecen en esos textos, escritos u orales, son personajes del enunciado y no de la enunciación. Estas personas serían equivalentes al narrador y narratario de la terminología de Genette (1989).

En la enunciación enunciada se aprecian cambios de tiempos verbales y de casi todos los morfemas gramaticales, que dan lugar a un tipo particular de relación comunicativa. Es lo que se ha designado estructura reflexiva del enunciado o texto, por lo que éste se autoalude y define la situación en la que se da (Lozano, Peña y Abril 1982: 110). Leech y Short (1995: 231) resaltan que hay ejemplos en la literatura donde los textos tienen una retórica de alusión al interlocutor, reflejan las exigencias de la codificación del mensaje y dan la impresión de espontaneidad y vigor. Hay veces que estas alusiones a la codificación del mensaje aparecen directamente en el texto, y otras en las que utilizan los paréntesis.

Lozano, Peña y Abril (1982: 112) destacan que los procedimientos de la enunciación enunciada se realizarán fundamentalmente a través de las formas de localización espacial y temporal (deícticos, anafóricos y tiempos verbales comentativos o narrativos) y de las formas de personalización y despersonalización de la enunciación. Mencionan el cambio de nivel porque el hecho de adquirir una forma u otra hace que existan tipos distintos de relación, afectando la manera de ser percibida. De esta forma, se observarán casos, por ejemplo, en los que la enunciación enunciada se conmuta en la enunciación objetiva, o viceversa. Estas conmutaciones del discurso implican cambios de tiempos, cambios de personas o cambios en las localizaciones espaciales.

Dentro de este estilo se pueden apreciar ejemplos de metanarración o metadiscurso, en donde el narrador comenta la narración y hace desaparecer la frontera que distingue el nivel diegético y el metadiegético (Lozano, Peña y Abril 1982: 141). Los ejemplos metadiegéticos no sólo están fuera del mundo diegético de la narración, sino que se pueden referir al hecho mismo de narrar. Esta idea tiene que ver con el comentario de Fabb (1997: 207), cuando dice que “[...] it is also possible for a storyteller to link the narrated and the narrating worlds in the course of the story”. De tal manera, argumenta este autor que el narrador llega al mundo del lector y, al hacerlo, consigue que éste se transforme en personaje.

Esta forma de enunciación enunciada se relaciona con el concepto romántico de ironía, que se desarrolló a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Friederich Schlegel, uno de los representantes de la ironía romántica, comenta que hay dos fases contrarias y complementarias de la creación artística. En la primera fase el artista es inocente, entusiasta e imaginativo, mientras que en la segunda fase se muestra reflexivo, consciente, crítico e irónico. Es una explicación que nos lleva a pensar en los cantos de inocencia y experiencia de William Blake en la literatura inglesa. Muecke (1986: 73) destaca: “In Romantic Irony the inherent limitation of art, the inability of a work of art, as something created, fully to capture and represent the complex and dynamic creativity of life, is itself imaginatively raised to consciousness by being given thematic recognition”. Schlegel considera como grandes ejemplos de esta ironía romántica *Don Quijote*, *Tristram Shandy* y *Jaques le fataliste*, puesto que integran el proceso de composición dentro del producto estético y se presentan tanto como arte como (limitación de) la vida (Muecke 1986: 25).

Consideramos que dentro de esta línea se pueden incluir también los textos literarios que se enmarcan dentro de la denominada metaficción. La literatura metaficcional tiene que ver con las convenciones de la escritura de una narración, por lo que se le llama novela narcisista o reflexiva. Su texto expone el proceso de su construcción. Sin embargo, aunque aparezca reflejada cierta ironía ante la pretensión de reflejar la realidad como hace la novela realista, su objetivo no es dicha ironía, sino mostrar las limitaciones de esa novela realista para reflejar la realidad y, por tanto, parodiarla, así como presentar la imposibilidad de la novela para reflejar la realidad. Un ejemplo de relatos

metaficcionales donde se utiliza esta forma de la enunciación enunciada lo constituye el ciclo de relatos titulado *Lost in the Funhouse* de John Barth. En el siguiente ejemplo, tomado de “Autobiography”, vemos cómo el narrador se muestra autoconsciente en su labor narrativa utilizando la enunciación enunciada:

I must compose myself.

Look I am writing. No, listen, I am nothing but talk. (Barth 1988: 36)

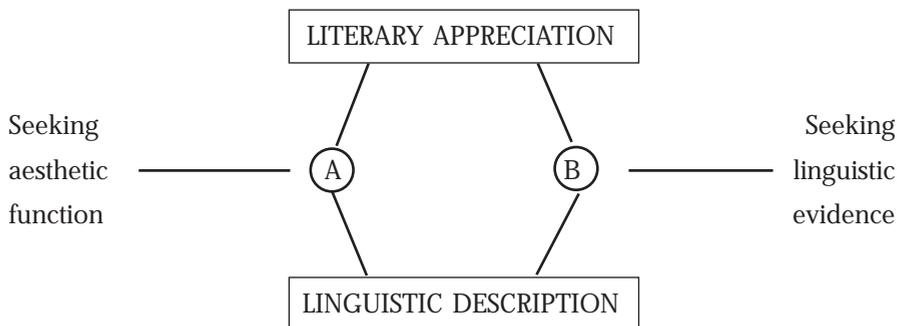
3.3.4.11. Conclusión

Como se habrá observado, junto con esta tipificación de estructuras lingüísticas y narrativas que se han señalado, como el discurso directo, el uso de comillas de distancia o el cambio de código lingüístico, se incluyen también dos géneros literarios como son la parodia y el que hemos denominado narración débil. Otros autores como Lozano, Peña y Abril (1982: 149-166), al hablar de la palabra propia y ajena y de la identificación y la distancia, distinguen entre las citas expresas y las citas no expresas. En las citas expresas incluyen el discurso directo, el discurso indirecto y el estilo indirecto libre, y en las citas no expresas hablan de las citas implícitas y las figuras de la ironía, la burla y la parodia⁹.

Hemos considerado más interesante para el propósito de este estudio nuestra tipificación de estructuras lingüísticas y narrativas y, en su caso, géneros como la parodia, que señalan textualmente la presencia de la ironía, por tratarse de una clasificación amplia y completa, donde se pueden advertir aspectos microestructurales de recursos lingüísticos, por ejemplo el énfasis semántico, y aspectos macroestructurales, que incluyen la parodia o un tipo de narrador específico.

Consideramos que encontramos evidencias lingüísticas que nos ayudan a encontrar el recurso de la ironía y comprender su función artística. De esta forma, se seguirá un esquema de trabajo representado visualmente por Leech y Short (1995: 14), que se reproduce en el esquema de la siguiente página.

⁹ Aunque hay autores como Hutcheon (1981) y Frye (1973) que también hablan de la sátira.



Leech (1974: 225) define a un lingüista como el que identifica tanto las características de un poema que necesitan interpretación como qué posibilidades de interpretación existen. Sin embargo, el crítico literario es el que sopesa las diferentes interpretaciones. Siguiendo el esquema anterior, al estudiar la ironía, nos centraremos en las estructuras narrativas y lingüísticas previamente especificadas, por lo que se utilizará más esa visión del lingüista que busca la evidencia lingüística. De esta manera, se analizará cómo funciona este recurso y en qué tipo y cómo puede clasificarse. Se descubrirá cómo estas estructuras permiten al lector utilizar su “stylistic competence” (Leech y Short 1995: 49), que le ayudará al lector descubrir y reconocer el estilo, irónico en este caso, de un autor. Pero, además, la visión del crítico literario nos permitirá interpretar la función estética y comprender mejor la figura retórica de la ironía en el texto literario.

3.3.5. Tipos de ironía

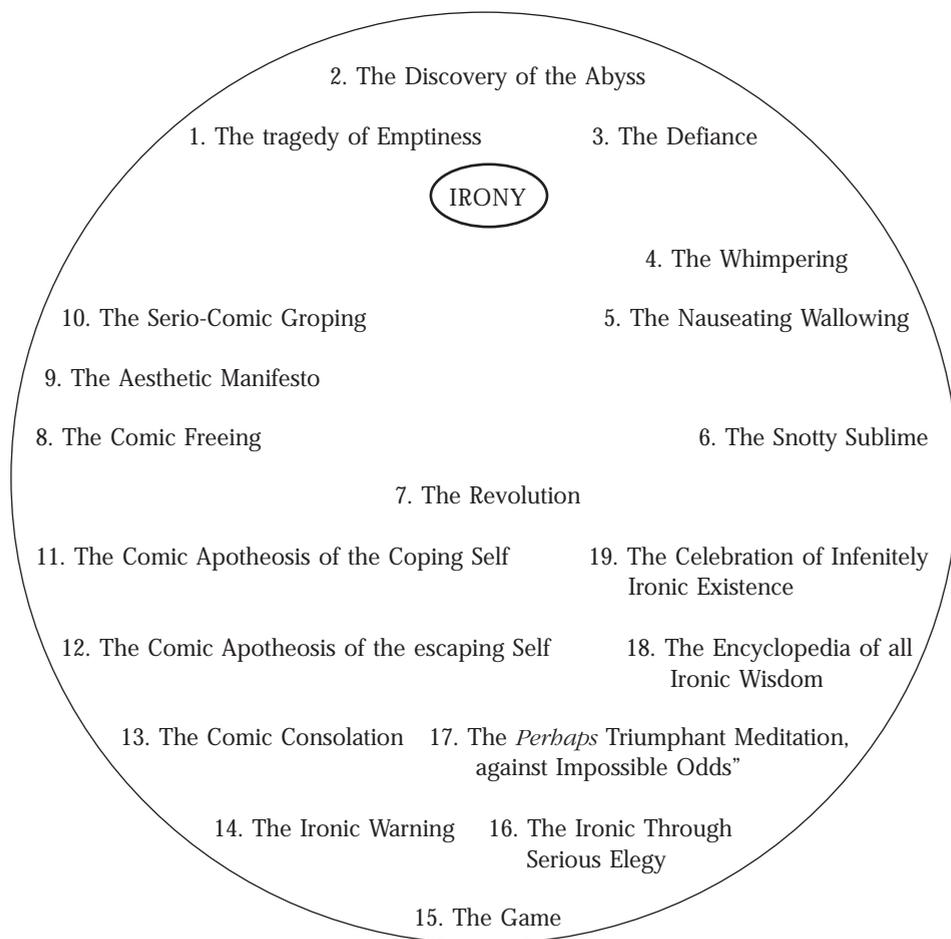
Una vez señalada la figura retórica de la ironía, hay que decir que se pueden apreciar diversos tipos. Ferrater Mora (1988: 1760), Perminger y Brogan (1993: 634), así como Sperber y Wilson (1990: 22), hacen un mero comentario en este sentido, dejando entender que hay diversos tipos, desde la socrática (como todo el mundo sabe sobre la ironía socrática, el enunciador finge no saber bastante sobre un asunto para demostrar que su interlocutor aún sabe menos) hasta la romántica (en la que todas las representaciones, en especial las propias ambiciones del poeta, se ven como quiméricas). Luego Sperber y Wilson se centran en la ironía verbal, que entienden como la repetición de una elocución o un pensamiento ante el cual se adopta una actitud irónica, destacando que en la ironía verbal dicha actitud irónica está sugerida implícitamente. Por tanto, el destinatario que reconoce y comparte esa actitud irónica siente que el hablante y él se hallan por encima de las víctimas de la ironía: los que entienden literalmente la representación repetida.

Muecke (1986: 44) recuerda que Norman Knox diferenció entre las ironías trágica, cómica, satírica, absurda o nihilista y paradójica. En esta categorización llamó a las primeras ironías cerradas, porque cada una de ellas señala a la realidad y desenmascara la apariencia, mientras que la ironía paradójica es abierta, en el sentido de que la realidad que permite ver muestra un mundo contradictorio y abierto.

Cabe destacar también dos tipos de ironías comentadas por Hamamoto (1997: 262-263). La primera la denomina “unintentional ironic utterances”. El autor la explica con varios ejemplos. El plato favorito de Taro es el *tira-mi-su* y Hanako, sin saberlo, comenta que “[...] there are still people who eat *Tira-mi-su*. Unbelievable isn't it?”. La intención de Hanako no es reírse de Taro. Sin embargo, este comentario le puede sonar irónico a Taro y sentirse ridiculizado por no saber seguro cuál era la intención de Hanako. El segundo tipo de ironía que destaca este mismo autor lo denomina “value inverted irony”. Se trata de una expresión cuyo significado literal tiene la apariencia negativa, pero que conlleva una actitud positiva de aprecio o gratitud. Lo ejemplifica así. Kyoko se entera de que su marido ha falseado los costes de su viaje y le ha comprado un regalo bonito, y ella le dice: “You are so naughty!”.

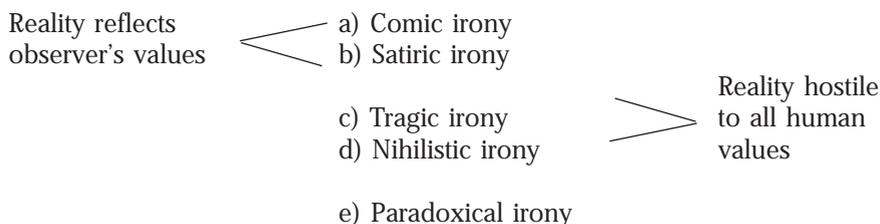
La clasificación de Booth (1974: 209-213) depende de los resultados obtenidos por la ironía. Este autor destaca principalmente diez tipos de ironía, aunque categoriza diecinueve. La primera es la tragedia del vacío, cuyo efecto es el terror ante la vacuidad de la vida, y con la que lamenta que las cosas no sean de otra forma. El descubrimiento del abismo es la siguiente. Es parecida a la anterior, aunque aquí el personaje descubre y entiende ese abismo. La tercera es el desafío. Este desafío es una respuesta a esa vacuidad de la vida. La siguiente es el gimoteo. En este caso, aparecen las mismas circunstancias negativas que en el desafío, y el personaje se compadece de sí mismo. La quinta es el revolcón repugnante. Con esta ironía nada tiene significado y todo se socava, siempre con un toque de repulsión y con un sentido de pesar por ser la vida tan terrible. La sexta es lo sublime presumido. Aquí lo divertido es reconocer que todo se puede ridiculizar, menos nuestra capacidad superior de reconocer lo irónico. La séptima es la revolución, donde todo lo que tiene que ver con la burguesía y el orden establecido se socava. La octava es la liberación cómica, que supone el derrocamiento de toda forma. Se minan las convenciones cómicamente, como liberación de la inhibición, y se celebra la invitación de la vida al divertimento. La siguiente es el manifiesto estético. Aquí el arte entiende todo irónicamente, menos a sí mismo. La décima es el agrupamiento serio-cómico, donde se unen ambos matices, incluso para expresar que la soledad es absurda. Después de remarcar la importancia de estas diez primeras categorías, Booth distingue nueve géneros irónicos más que suele unir a obras: la cómica apoteosis del enfrentarse (Max Beerbohm), la cómica apoteosis del escapar (*Catch-22*), el consuelo cómico (el desamparo de Thurber), la advertencia irónica (*Brave New World*, 1984), el juego (*Ada*), la elegía irónica pero seria (“In Memory of W.B. Yeats” de Auden), la meditación quizás triunfante contra lo imposible raro (*The Waste Land*), la enciclopedia de

toda sabiduría irónica (*Finnegans Wake*) y la celebración de la existencia infinitamente irónica (un retrato de la existencia liberada de las preocupaciones intelectuales del Modernismo). La representación visual de esta categorización (Booth 1974: 209-213) podría ser la que aparece en el siguiente diagrama:



Este esquema refleja la importancia de las diez primeras categorías de ironía. Por esa razón, éstas se encuentran visualmente más cerca de la palabra *irony*. En un lugar secundario se hallan las nueve siguientes categorías que señala el autor. Al no ser tan relevantes, se encuentran un poco más lejos de la palabra ironía.

Muecke (1986: 51-52) distingue dos tipos de ironía que reflejan los valores del observador. La primera es la ironía cómica (en el sentido de final feliz), que revela el triunfo de la víctima de dicha ironía. La segunda es la ironía satírica, que revela la derrota de la víctima repelente. Este crítico también considera que hay otras dos ironías que muestran cómo la realidad es hostil a todos los valores humanos y que, por tanto, la derrota es inevitable. En primer lugar tenemos la ironía trágica, donde predomina una cierta solidaridad por la víctima. En segundo lugar, hallamos la ironía nihilista, que muestra una separación satírica, aunque permanece un cierto grado de identificación con la situación de la víctima. Existe una cierta simpatía por la víctima, ya que el enunciador comparte su misma situación. La última clase que señala este crítico es la ironía paradójica, que está abierta o se muestra ambivalente con respecto a la solidaridad (puede haber dos víctimas con las que solidarizarse igualmente), el resultado (una derrota que sea también un triunfo) y el concepto de realidad (todo es relativo, y la realidad en parte refleja y no refleja los valores humanos). Esta categorización se podría representar visualmente de esta manera:



De este tipo de diferenciaciones destacamos especialmente la categorización de funciones de la ironía de Hutcheon (1995: 47):

<- - -maximal affective charge- - ->		
inclusionary "amiable communities"	AGGREGATIVE	Exclusionary elitist "in-groups"
corrective satiric	ASSAILING	destructive aggressive
transgressive subversive	OPPOSITIONAL	insulting offensive
non-dogmatic demystifying	PROVISIONAL	evasive hypocritical duplicitous
self-deprecating ingratiating	SELF-PROTECTIVE	arrogant defensive
offering a new perspective	DISTANCING	indifferent non-committal
humorous playful teasing	LUDIC	irresponsible trivializing reductive
complex rich ambiguous (+)	COMPLICATING	misleading imprecise ambiguous
emphatic precise	REINFORCING	decorative subsidiary
<- - -minimal affective charge- - ->		

El papel de reforzamiento de la ironía se utiliza para enfatizar un aspecto y adquirir mayor precisión en la comunicación. Cuando esta ironía no es esencial, pasa a ser decorativa y secundaria. Otro tipo de ironía opera de forma complicada, tanto estructural como verbalmente, y, según los críticos, es la más compleja y rica de todas. Sin embargo, puede conducir a la ambigüedad y a la incompreensión. La siguiente ironía es la lúdica, cuyo objetivo es lo humorístico, lo ingenioso, aunque, a veces, también se puede interpretar como irresponsable, ya que puede trivializar la seriedad del arte. Otra ironía es la que utiliza el distanciamiento. Sugiere la indiferencia, la negación del compromiso, y puede proporcionar una nueva perspectiva desde la que apreciar la realidad, ya que se perciben las incongruencias. La ironía también puede funcionar como una autoprotección, como un mecanismo de defensa, y puede mostrar una cierta arrogancia. La ironía provisional socava la firmeza y ofrece una condición. Puede unirse a la hipocresía, la evasión y la duplicidad. Sin embargo, se puede interpretar como alternativa no dogmática a los pronunciamientos autoritarios y, por tanto, entenderse como desmitificadora. Otra posible función de la ironía es la oposicional. Tiene una cierta naturaleza subversiva y transgresora, que, en ocasiones, puede ser entendida como insultante y ofensiva por algunos. La siguiente función que puede tener la ironía es la de atacante, por lo que se puede mostrar como agresiva, destructiva, satírica y correctora de los errores. Finalmente, la última función que es capaz de desempeñar la ironía es la de ser conectora, creando comunidades. Por ejemplo, puede crear una comunidad elitista y excluyente de personas que se sienten superiores por saber captar la ironía. Por eso se puede hablar de la actitud intelectual de ésta.

3.4. Hipótesis y metodología

Nuestro interés en partir de los puntos que hemos ido exponiendo se acabará centrandose en las narraciones breves de Vladimir Nabokov, una parte de la obra narrativa del autor poco estudiada en comparación con sus novelas. Se trata de los relatos editados por Vladimir Nabokov y aquéllos publicados por Dmitri Nabokov en *Collected Stories* en 1995. Esta última recopilación de relatos en inglés es importante porque se trata de una colección donde, junto con todas las narraciones breves publicadas por su padre, Dmitri introduce trece relatos más que no se habían vuelto a publicar desde los años berlineses de la emigración rusa. Aquí se utilizarán los relatos escritos en inglés y las versiones inglesas traducidas por el propio autor de aquellos relatos escritos originalmente en ruso. Este estudio se centrará, por tanto, en los textos ingleses tal y como quedaron en su traducción, a pesar de que éstos puedan tener una historia peculiar, como es su escritura original en ruso. Asimismo se analizarán elementos interlingüísticos que se mantienen de un idioma a otro, como es el aspecto irónico y enunciativo en el texto.

Cabe recordar que, aparte de ser un gran escritor, Nabokov también fue un gran traductor. El autor consideraba que era esencial reproducir fielmente

las características léxicas o estilísticas del escritor. De ahí que su traducción de *Eugene Onegin* de Pushkin sea un modelo de traducción crítica con un aparato filológico importante, donde Nabokov explica algunos aspectos de tal manera que el sentido del original se mantiene totalmente. Sin embargo, al traducir su propia obra al inglés, se conjugan el traductor y el escritor en la misma persona, y esto le lleva a añadir esas aclaraciones dentro del propio texto, con comas o paréntesis, y sin cambiar el sentido del original. Así sucede con las traducciones de los relatos escritos en ruso en el Berlín de los años treinta. En consecuencia, no solamente son traducciones al inglés del autor, sino también creaciones originales en dicho idioma. Este aspecto del estudio resulta novedoso al utilizar narraciones breves que no se habían leído en setenta años, sobre todo las de su primera etapa. Se comprobará cómo el autor ya destacaba entonces por una maestría en el oficio de la escritura, como es el caso de la utilización de la figura retórica de la ironía o de la figura del enunciador de la historia, que irá depurando con los años.

Como el título de este estudio indica, el presente análisis se basará en estudiar la ironía en el acto de comunicación del texto de los relatos de Vladimir Nabokov. Por ello, se tiene en cuenta la pragmática, puesto que, como la definen Marchese y Forradellas (1986: 327), “trata del uso de los mensajes en relación con los factores comunicativos, con la situación, con las necesidades y miras de los participantes, con los papeles, con las presuposiciones, etc”. La pragmática nos ayudará a estudiar el intercambio social y comunicativo del lenguaje. Por otro lado, se tendrá en cuenta el acto de comunicación en la estructura narrativa del texto del relato, de tal forma que con la narratología se distinguirán las figuras que aparecen en los diversos niveles del texto (narrador-narratario, autor implícito-lector implícito, etc.) y veremos cómo se comunican entre sí. Asimismo, analizaremos si se contradicen o qué figura tiene la intención irónica. Por esta razón, se opta por un enfoque que combina los métodos actuales del análisis narratológico con algunas aportaciones procedentes del campo de la pragmática, en particular en lo que respecta a la comunicación literaria.

El lector habrá adquirido ya una idea razonada entre la objetividad de los análisis de las estructuras narrativas y textuales y la relativa evanescencia de los componentes ideológicos y cognitivos que nutren los relatos de Nabokov.

La principal hipótesis de trabajo que subyace a este intento es la afirmación de que la idea de ironía y, en particular, la propuesta de Sperber y Wilson (1986) proporcionan un instrumento adecuado para llevar a cabo la tarea de establecer un nexo que valore la complejidad de unos textos y que nos permita adentrarnos en los contenidos. Se tendrá en cuenta que en la comunicación hay un emisor que envía el mensaje y un receptor que lo recibe. Al recibirlo, el receptor debe comprenderlo con sus implicaturas y con la intencionalidad del emisor. Por consiguiente, debe hacer “una interpretación coherente con el principio de pertinencia” (Sperber y Wilson 1990: 12).

La transmisión de un mensaje irónico supone que se entienda de forma

opuesta al mensaje literal propiamente dicho. Estos autores entienden la ironía verbal como la repetición de una locución ante la cual el segundo enunciador adopta una actitud de rechazo o mofa. Así, “the speaker can express her own attitude to the thought echoed, and the relevance of her utterance might depend largely on this expression of attitude” (Sperber y Wilson 1994 b: 239). Esto conlleva que el receptor del mensaje reconozca esa repetición y la actitud irónica del emisor del mensaje.

Hay que destacar que, tanto en la concepción retórica y filosófica tradicional de la ironía como en la concepción más instrumental de Sperber y Wilson, la idea central es la pluralidad de voces contradictorias. Por otro lado, esta pluralidad constituye el problema central de la narratología, como es bien sabido, y ha dado lugar a los estudios específicos acerca del dialogismo y la polifonía. Recordemos, por ejemplo, la voz del enunciador omnisciente, los diversos tipos de narradores que podemos encontrar, los personajes o la figura del autor implícito. Por ello, se utilizará la narratología como instrumento que ayude a distinguir y caracterizar esas voces del texto literario.

Este esquema de trabajo nos permitirá, por ejemplo, reconocer el texto parodiado en el parodiante o descubrir quién es el enunciador de la ironía. Por tanto, podremos especificar y valorar el acto de comunicación en la estructura narrativa donde se da la ironía. Además, nos permitirá estudiar el tipo de ironía que utiliza el autor, adentrarnos en los contenidos del texto y explicar la ideología de Nabokov.

Finalmente, añadimos a esto una hipótesis que esperamos corroborar o, en su caso, refutar de manera significativa: que la complejidad de la forma de las narraciones en sus distintos niveles rebata las visiones simplistas y simplificadoras acerca del pensamiento de Nabokov. En otras palabras, probaremos que existe una notable complejidad estructural en su obra breve, complejidad que encuentra su correlato en la de la persona e ideología de Nabokov, la cual se ha visto sobresimplificada en ocasiones.

3.4.1. Organización del análisis

A partir del siguiente capítulo disponemos el trabajo de acuerdo con las perspectivas que hemos hecho explícitas más arriba. Se entiende que la ironía se expresa gracias a ciertos recursos formales que ayudan a distinguir las diversas voces que la componen y a comprender las contradicciones entre éstas. Por tanto, esos recursos formales pueden estar sujetos a un análisis objetivo, que ayudará a adentrarse en esta figura retórica a lo largo de la obra breve de Vladimir Nabokov. Esto permitirá señalar los principios que siguen los participantes de la ironía y clasificar las técnicas irónicas que utiliza el autor. Sin embargo, en cada análisis de los relatos de Nabokov se señalarán aspectos argumentales para centrar el relato. Se marcarán rasgos intertextuales o históricos si los hubiera. Se comentará la figura del narrador y su narración y se relacionará con otros relatos del autor. Asimismo se explicarán las estructuras

narrativas y lingüísticas y los géneros literarios tipificados en la ironía para poder estudiarla en profundidad. Esta figura retórica será la guía conductora del comentario literario e ideológico que merezca su obra menor. Además, nos acercará a conocer los principios que ha seguido el autor para crear ese juego irónico y se nos aproximará a la imagen de esos enunciadores irónicos que construyen las ironías, así como al tipo de destinatario que comparte un cierto bagaje cultural, literario y lingüístico similar al del autor y que le capacita para comprender todas las alusiones irónicas de las narraciones breves de Nabokov.

Los estudios que se efectúen de los agentes irónicos en las narraciones breves de Vladimir Nabokov seguirán las etapas que se han expuesto. Por tanto, los pasos básicos de este trabajo se centrarán en:

- 1) análisis narratológico de los relatos. Por lo dicho, esto tiene una aproximación pragmática.
- 2) estudio de los recursos y características del recurso retórico de la ironía.
- 3) establecimiento de correspondencias, más o menos amplias, entre un nivel de análisis y otro.

No obstante, este trabajo se hará también eco de aspectos relevantes por su singularidad o reiteración en toda la obra breve del autor. Estos objetivos se analizarán en los capítulos cuarto, quinto y sexto.

De esta forma, se da por concluida la parte más técnica del trabajo. Los resultados obtenidos serán susceptibles de utilizarse para fundamentar y discutir, en su caso, algunas interpretaciones de la obra de Nabokov.

En otras palabras, la última parte del estudio consistirá en la utilización de los resultados previos para llevar a cabo un estudio de carácter interpretativo, crítico y valorativo de las características narratológicas o irónicas de su obra breve, que nos servirán de base para adentrarnos en la ideología del autor. Esto es lo que se presentará en el capítulo séptimo.

Como base del estudio de la obra menor de Nabokov, se analizarán veinte relatos del autor en profundidad, aunque se relacionen y se comenten aspectos similares de otros de sus relatos. Se han elegido narraciones breves donde la ironía y los medios utilizados para expresarla son especialmente significativos y representativos. En esta selección de relatos que se ha hecho para el presente estudio, se han escogido narraciones breves pertenecientes a los distintos momentos de la carrera literaria del autor. Un primer grupo de narraciones breves pertenece a los años veinte, donde el autor se está formando como escritor. De este grupo destacamos el caso de "La Veneziana", que no se volvió a reimprimir desde 1924 hasta 1990, cuando se publican en unos volúmenes en italiano y francés de una edición de las narraciones breves de Nabokov. En inglés no se publicó hasta la edición especial que celebraba el sesenta aniversario de la editorial de *Penguin* en Gran Bretaña en 1995.

También destacamos el caso del relato “The Dragon”, que el autor escribió en 1924 y que su hijo publica por primera vez en inglés en 1995, al traducirlo para la impresión de *Collected Stories* de Nabokov. Un tercer caso es el de “Russian Spoken Here” de 1923, que, como en el ejemplo anterior, no se había vuelto a reimprimir hasta la edición de Dmitri Nabokov en 1995. Por ello, se trata de relatos casi inéditos para los lectores anglófonos de Nabokov.

Otro grupo de relatos del autor se escribió en los años treinta, cuando Nabokov ya tenía experiencia como escritor y su nombre era conocido en los círculos literarios e intelectuales rusos del exilio. Este grupo de narraciones breves es más conocido, puesto que el propio autor las tradujo al inglés en los años sesenta y las publicó en diversas revistas literarias estadounidenses y en sus colecciones de relatos.

Todos estos relatos, originariamente escritos en ruso, fueron traducidos por el autor añadiendo comentarios y explicaciones de ciertos aspectos culturales rusos incomprensibles para el lector anglófono, que lo empezó a leer en el último periodo de la carrera escritora de Nabokov, es decir, en su periodo americano.

Añadimos el caso de “Mademoiselle O”, escrito originariamente en francés, por pertenecer a un momento de la vida de Nabokov en el que se estaba planteando escribir en otro idioma distinto del ruso para sobrevivir como escritor.¹⁰ Se trata de un momento de transición literaria que acaba con su inclusión en la historia de la literatura estadounidense, al empezar a escribir en inglés y hacerse ciudadano americano. El autor traduce este relato al inglés y escribe ya el resto de su producción en este idioma.

Finalmente, el tercer grupo de relatos escogidos pertenecen al último periodo. Nabokov ya es un autor estadounidense consolidado y con fama internacional. Son unos relatos que delatan especialmente ciertas características típicas del autor, como su uso del *Doppelgänger* en “Conversation Piece, 1945” o sus juegos intelectuales en “The Vane Sisters”.

Todos los relatos escogidos merecen especial interés por el tratamiento que hacen de un tema irónico. Se hará un comentario de cada uno de ellos y se descubrirán los aspectos narratológicos, así como las estructuras lingüísticas y narrativas, que caracterizan la ironía de cada relato. Su análisis llevará a una mejor comprensión de ésta. Se explicará la importancia del contexto que acompaña esa figura, si lo merece, o el tipo de implicatura que debe entender el lector. Se mostrará a qué voz textual pertenece la intención irónica, quién

10 Rivers (2000: 85) destaca de este momento sobre Nabokov que “he thought French more important even than Russian as a thread making patterns in his English”. También comenta que dejó el francés por la incertidumbre política y artística de la Francia anterior al nazismo y porque consideró que su francés era inferior a su ruso y a su inglés.

es su interlocutor y cuál es la víctima de esa ironía. Asimismo, se especificarán las características necesarias de cada uno de los participantes de la ironía que permiten que se dé esta figura retórica en el texto. Finalmente, se clasificarán y explicarán los tipos de ironía que han aparecido en el relato. Habrá momentos en los que se pueda relacionar una característica de un relato con otros ejemplos de narraciones breves que no se analicen tan profundamente, lo que dará una visión amplia del uso de la ironía en Nabokov y, en general, permitirá profundizar más en la parte de la obra menos estudiada del autor, sus narraciones breves.

4. Análisis de los relatos del primer período ruso (años veinte)

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)

Este capítulo consta de los análisis de los relatos de Vladimir Nabokov pertenecientes a los años veinte. Están ordenados diacrónicamente. Algunos de estos relatos ya han sido comentados por algunos críticos como Appel (1974), Naumann (1978) o Boyd (1993 a y b). Sin embargo, el presente análisis muestra una uniformidad encaminada a estudiar la ironía en el acto de comunicación del texto de Nabokov. Además, este estudio analiza profundamente relatos casi inéditos que no se habían vuelto a publicar desde los años del exilio berlinés, como sucede con “Russian Spoken Here”, “The Dragon”, “La Veneziana” y “A Nursery Tale”.

En cada uno de los siguientes análisis encontramos la misma estructura. Se hace un breve resumen del argumento del relato. Se explican cualidades de la narración en cuestión, rasgos comunes con otros relatos y novelas o se señalan los que han evolucionado de forma distinta en otros ejemplos de la producción literaria del autor. Se especifican los aspectos intertextuales del relato que puedan proceder de escritores rusos, como es el caso de “An Affair of Honor”, o de escritores pertenecientes a otras literaturas, como “A Nursery Tale” y la literatura alemana. Se comenta la figura del narrador y se determina la ironía del relato. De esta forma, se explican las estructuras narrativas o géneros literarios que se utilizan en la ironía del relato. Asimismo, se caracteriza esta figura retórica en la narración breve: principios que utiliza, agentes que la conforman, tipo de ironía, etc.

En términos generales, estos análisis muestran una misma organización, aunque también cabe señalar que las características específicas de uno u otro relato han podido conducir a que no sea totalmente uniforme.

4.1 “Russian Spoken Here” (1923)

Martin Martinich tiene una tienda de tabaco en la esquina de una calle de Berlín. El narrador conoce a Martin y a su hijo Petya desde que éste era un terrateniente en Rusia. Ahora, además, tiene algo en común con ellos: comparte su secreto. Antes de emprender un viaje a París, el narrador los visita y Petya les explica que, al acompañar a su prima a realizar unos trámites legales para volver a Rusia, oyó un comentario despectivo hacia los rusos blancos por parte de un bolchevique que parecía ser funcionario del gobierno bolchevique. Además, les cuenta que fue a una librería soviética, compró un martillo y un busto de Lenin y allí mismo le dio un mazazo y lo destruyó. Medio año más tarde, el narrador vuelve a Berlín y los visita de nuevo. El narrador nota que tanto Martin como Petya están felices y que cada motivo de conversación desemboca en la vida en prisión. Finalmente, Martin le dice que le va a contar un secreto que debe callar y el lector encuentra una nota a pie de página del autor donde especifica que ha cambiado las características del protagonista para que nadie pueda encontrar la tienda de tabaco.

Martin cuenta que, al poco de irse el narrador a París, entró un ruso a su tienda dirigiéndose en alemán, sin haber leído el cartel donde se leía “Russian Spoken Here”. Petya entró más tarde y se dio cuenta de que era el que tan despectivamente se había referido a los rusos blancos anteriormente. Le da un puñetazo y lo meten en la casa. Por sus papeles descubren que es un agente de la GPU¹, y celebran un juicio familiar en el que lo sentencian. El cuarto de baño de la vivienda pasa a ser su celda, especialmente preparada para ello. Martin le hace saber que solamente lo liberarán cuando el partido bolchevique deje el poder. Mientras tanto, pasará de sus manos a las de su hijo y nieto para hacerle cumplir la condena. Le explican al narrador el tipo de comida que toma, que le dejan andar un poco por el pasillo, que le permiten fumar tres cigarrillos los domingos y que le dejan leer libros que no tienen que ver con la política. Luego, Martin y Petya le muestran la celda y al agente de la GPU. Finalmente, Martin le dice que desde que le han hecho prisionero se siente un hombre diferente y más feliz por servir a su patria.

Diversos críticos han resaltado los ecos de la obra de Chéjov en la de Nabokov. En concreto, Shroyer (1998: 51) destaca una técnica que Nabokov utiliza, heredada de Chéjov, en la que el narrador en primera persona mues-

¹ La GPU fue originalmente conocida como Cheka, más tarde se denominó NKVD, MUD y, finalmente, KGB. Era la policía secreta del partido bolchevique.

tra el secreto del protagonista. Este crítico habla al lector como si fuera un amigo y comenta que así ocurre en “Russian Spoken Here”, donde, por ejemplo, el narrador dice: “Marin has a secret, and I have been made party to that secret” (CS 6). Este crítico comenta que Chéjov utiliza esta técnica en relatos como “Agafia”, “Un sueño” o “Un pequeño chiste”. Otros críticos también han destacado más características comunes entre ambos escritores. Field (1967: 116) menciona la incomunicación en la obra de Chéjov y se centra en el relato de Nabokov “The Reunion”, donde dos hermanos no saben apenas de qué hablar después de no verse durante muchos años. Karlinski (1995: 393) destaca la utilización de finales inesperados que Chéjov trabaja en “Agafia”, donde se cuenta la historia de un hombre que descubre que su mujer le es infiel. El final muestra cómo la mujer toma la decisión de seguir a su marido. Este final inesperado también lo utiliza Nabokov. Por ejemplo, en *Mary* (1926), este autor muestra a Ganin, quien, después de haber hecho muchos planes para encontrar al amor de su juventud, se va de Berlín, en vez de ir a buscarla a la estación de trenes. Otro caso es “The Aurelian”, donde el narrador muestra un personaje que está preparando ávidamente un viaje de placer para dedicarse a la entomología y al final del relato muere de forma inesperada.

Otro aspecto que se puede apreciar en “Russian Spoken Here” es la oposición entre el mundo de la Rusia blanca del exilio, personificada en Martin y Petya, y la Rusia soviética, representada por el agente de la GPU. Este motivo, como era de esperar, también se observa en los relatos de los años veinte y principios de los años treinta, durante la primera época de exilio de los rusos blancos en Berlín. De esta forma, en “Razor” (1926) se ven enfrentados dos contendientes, uno perteneciente al ejército blanco y otro al ejército rojo, y en “The Reunion” se aprecian dos mundos opuestos, 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, aunque estos dos últimos son hermanos (Tolstaia y Meilakah 1995: 647).

También se pueden destacar los rasgos intertextuales del relato respecto a los textos que se citan en el propio relato. Así ocurre cuando Martin habla del tipo de lecturas no políticas que hace el prisionero: “The books were more of a problem. We held a family council for starters, and stopped at three titles: *Prince Serebryanĭy*, *Krylov’s Fables*, and *Around the World in Eighty Days*” (CS 12). Cabe decir que el primer título pertenece a Tolstoi (1817-1875) y se trata de una novela histórica popular del escritor (CS 644). Por otro lado, Ivan Andreyevich Krylov (1768-1844) destaca por la edición de varias revistas como *El espectador* y *El mercurio de San Petersburgo*. Además, publica comedias de gran éxito, utilizando vocabulario de la calle, con temas políticos del momento y satíricos, así como fábulas, en cuyos finales se vale de proverbios rusos (Lo Gatto 1952: 82). Por otro lado, el libro de Julio Verne da su toque de ironía a la situación por tratarse de un libro de viajes que le dan a una persona encarcelada que no podrá salir de su encierro.

Por tanto, se puede apreciar que el tipo de lecturas que se le da al prisionero, efectivamente, son apolíticas, a pesar de que el agente las denomina-

ra “White Guard pamphlets” (CS 12), comentario que irónicamente pone de relieve su incultura. Además, Martin comenta de este agente que

He is twenty-four years old, he is a peasant, it is unlikely that he finished even village school, he was what is called ‘an honest Communist,’ studied only political literacy, which in our book signifies trying to make blockheads out of knuckleheads –that is all I know. (CS 13)

Otro comentario irónico es también el que hace Martin al explicar el tipo de comida del preso: “We are obliged to give him bourgeois food” (CS 12). Para estas muestras de ironía, el autor utiliza el estilo directo, una forma mimética de expresar lo que otro ha dicho. Sin embargo, la utilización de la palabra “burguesa” es burlona. La ironía la pone el propio personaje. En este caso, Martin mimetiza la utilización de esa palabra por parte del agente de la GPU de forma exagerada y consigue un resultado cómico, sin salirse de los parámetros del discurso del agente de la GPU (Lozano, Peña y Abril 1982: 150), quien, incluso, ha denominado la literatura de aventuras que se le ofrece para leer como propaganda de rusos blancos. Por tanto, en este ejemplo se aprecia que ese pensamiento realmente se le atribuye a otro enunciador, el agente de la GPU, distinto del que lo comenta, Martin, y que este último lo utiliza de forma burlona (Sperber y Wilson 1994 a: 103).

Como es característico en muchos relatos de Nabokov, “Russian Spoken Here” es una historia de exiliados y su narrador es un exiliado ruso que vive en Berlín.² Además, el narrador de este relato es un tipo de narrador intradieгético (Genette 1989: 302) que cuenta los acontecimientos protagonizados por otros (Genette 1989: 242), por lo que también es heterodieгético. Es un tipo de narrador testigo. Se encuentra dentro de la categoría de narradores en primera persona, que Norman Friedman tipifica como “I as Witness” (en Hesse 1989: 103). Es un personaje que participa de forma marginal en la acción del relato, ya que el peso de ésta lo llevan Martin y Petya, en este caso. El papel del narrador es el de ser testigo de lo que vio y le dijeron. Relata acciones externas. Vemos que el narrador de “Russian Spoken Here” cuenta lo que Martin y su hijo hicieron con el agente de la GPU y lo que le contaron, y describe las condiciones en las que ve a ese agente en casa de sus amigos. También apreciamos los comentarios del narrador sobre lo que deduce o lo que le llama la atención de lo que sucede a su alrededor, como en las siguientes líneas:

² como también sucede en “The Admiralty Spire”, “The Fight”, “The Visit to the Museum”, “A Dashing Fellow”, “The Admiralty Spire”, “Spring in Fialta” o “A Guide to Berlin”.

Strange thing –Martin himself appeared to me even jollier, jauntier, more radiant than before. And Petya was downright unrecognizable ... a broad, vaguely bashful smile did not leave his lips.

There was something new and, to me, enigmatic in the old man's conversation. We were talking about Paris and the French, and suddenly he inquired, "Tell me, my friend, what's the largest prison in Paris?" (CS 8)

Apreciamos cómo le llama la atención al narrador el comportamiento de sus amigos, aunque no acaba de saber qué es exactamente lo que sucede.

Otro aspecto que también destaca de este narrador es el uso de paréntesis o guiones, donde añade o comenta la información, los cuales suelen estar en un nivel narrativo extradiegético, distinto del argumento, que pertenece al nivel diegético del texto.

At one time they used to say he could slit a handkerchief with a sword –one of the exploits of Richard Coeur de Lion. (CS 6)

He had a large, flaccid face (about which his father used to say, What a mug –three days would not suffice to circumnavigate it) and reddish-brown, permanently trousled hair. (CS 7)

Además, este narrador utiliza palabras alemanas para describir lo que sucede.

[...] as he opened it with his thumbnail, *Einen Rauchen?* –I remember that day for a special reason. (CS 7)

Ésta es una característica de los relatos de Nabokov. Muchas veces aparecen palabras extranjeras³ pertenecientes al francés y al ruso —que junto con

3 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 lengua extranjera, distinta de la lengua del relato, como ocurre en "The Aurelian", "Mademoiselle O", "A Busy Man", "A Guide to Berlin", "A Bad Day", "Orache", "The Return of the 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", "Vasiliy Shiskov", "The Vane Sisters", "Russian Spoken Here", "Gods", "The Sea Port", "The Christmas Story", "Details of a Sunset" y "A Slice of Life".

el inglés fueron las tres primeras lenguas en las que se expresó Nabokov desde pequeño⁴—, así como al alemán, la lengua que tuvo que aprender al vivir en Berlín. Puesto que se trata de otra lengua diferente al inglés, debe ir escrita en itálica. Kiely (1993), 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 Nabokov's English writings, but it does not eliminate or alleviate the burden of alienation. (Kiely 1993: 126)

Hay que recordar que Nabokov empezó a escribir sus relatos en su situación de exiliado ruso en un Berlín que no formaba parte de su legado cultural ruso. Además, a medida que pasaban los años, estos exiliados tomaron conciencia 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 en sus relatos frases y palabras en otros idiomas distintos del inglés. De esta forma, el lector sentirá esa misma pérdida y exilio en la comprensión del texto, puesto que se ve obligado a traducir esas palabras de un idioma que no es el suyo. Ejemplos como el que aparece en "Russian Spoken Here" suelen ser fáciles de encontrar. Sin embargo, destaca especialmente "Bachmann", que acaba con las palabras "*Wie geht's dir, Bachmann?*", las cuales son importantes para la comprensión de la posición del narrador respecto al protagonista y que deja sin traducir.

Otro aspecto destacable de "Russian Spoken Here", que permite incluirlo dentro de lo que hemos denominado narración débil, es el juego de niveles narrativos que aparecen en el texto. En este relato aparecen dos notas a pie de página en la edición de su hijo, Dmitri, de 1995. La primera pertenece al traductor del relato al inglés, el propio Dmitri Nabokov, que hace mención al personaje Mr Ulyanov. Se ha de tener en cuenta que hay ejemplos de aspectos lingüísticos o culturales típicamente rusos que Nabokov aclara para ese público de habla inglesa que no tiene nada que ver con la cultura ni la lengua rusa.

4 Nabokov, como buena parte de 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.

En “Torpid Smoke” Tammi (1985: 252) destaca uno de los cambios que Nabokov tuvo que introducir en dicho relato 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 y que se lo prestó a muchas familias de expatriados rusos en sus novelas y relatos.

El mismo tipo de aclaración señala Tammi (1985: 257) en “A Busy Man” (1931), 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” (1939) 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, cuando Petya está acabando a martillazos con el busto de “Mr Ulyanov”, hay una nota a pie de página que recuerda 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 y que está incluido 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, sigue las reglas de su padre en el arte de la traducción y utiliza una nota a pie de página para explicar esa alusión, nota que permitiría al lector inglés entenderlo.

Sin embargo, la segunda nota a pie de página ya existía en el manuscrito original del ruso y es parte del texto. Esta nota a pie de página es la que nos lleva a pensar en la teoría de los niveles narrativos (Genette 1998: 57). En dicha nota el autor juega deliberadamente con el lector. La llamada de atención para leer la nota se inserta cuando el narrador hace partícipe al lector del secreto de Martin. 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". —V.N. (CS 9)

Cabe destacar de este ejemplo que en la edición de los relatos del autor de 1995 aparece firmada como V.N., es decir, Vladimir Nabokov, y no como 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, su hijo Dmitri. Por otro lado, hay que hablar, en este caso, del lector real como la figura del narratorio a la que se dirige esta nota, firmada por el autor real. Por tanto, plantea que lo que pertenece al nivel ontológico del texto también pertenece al nivel ontológico de la realidad. Hace que desaparezcan las fronteras entre la realidad y la ficción y que el lector se replantee qué nivel ontológico es el primario y cuál el secundario. Además, también cabe decir que en este ejemplo se crea una relación entre lo dicho y lo no dicho, en la que 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, en este caso la víctima del juego irónico, según la denominación de Hutcheon (1995: 15), que se toma todo al pie de la letra y que pueda buscar esa tienda de verdad.

Se trata de un acto indirecto de comunicación, ya que el significado del hablante, en este caso el autor real, no coincide con el significado de la enunciación, el texto del relato (Lozano, Peña y Abril 1982: 221). Así, en el contexto sociocultural del momento, el año 1923, durante la expatriación de los rusos blancos de su país, el emisor irónico, Nabokov, envía un mensaje, que es "Russian Spoken Here". Esta narración breve se puede entender literalmente de forma inocente por el lector que no percibe esa ironía. Pero también se puede entender irónicamente por ese receptor que entiende la ironía, ya que éste "[...] fill[s] in the gaps with associative logic of his own" (Leech y Short 1995: 29), así como se ayuda de las evidencias e implicaturas del texto. Por lo tanto, habrá un significado doble: el literal e inocente y el irónico, que será apreciado por el buen lector (Leech 1974: 171). Por eso la ironía se trata de un "risky business", como lo denominó Fish (1983: 176), puesto que puede

haber interlocutores que no capten estos aspectos y entiendan solamente el significado literal del texto. El buen lector rechaza el significado literal para reconstruir otro más profundo en el que tiene en cuenta la intención del autor. Por esta razón, Hutcheon (1995: 122) destaca la importancia de la pragmática en la comprensión de la ironía, así como ciertas destrezas deductivas en el receptor de ésta. La primera se encuentra en el nivel semántico, puesto que el lector debe reconocer la incongruencia que supone el entender el relato al pie de la letra. La segunda es de orden pragmático, ya que el lector debe ser consciente de la intención irónica del escritor. La última pertenece al nivel del desarrollo cognitivo social, con la que se infiere el conocimiento compartido del emisor y el receptor del mensaje, que en “Russian Spoken Here” es la experiencia común del exilio, así como la actitud del autor respecto de lo que dice, que en este caso es irónica y humorística.

Nabokov utiliza el principio de gran contraste que comenta Muecke (1986: 53), puesto que muestra una gran disparidad entre lo que se espera y lo que sucede. Resulta increíble, y por eso mismo se consigue un efecto cómico, que un agente de la GPU sea secuestrado y encarcelado por una familia de exiliados rusos en Berlín. Este aspecto, además, se agudiza cuando el lector lee la nota a pie de página firmada por el autor, en la que deja entrever que es un hecho verídico. Por tanto, el autor también utiliza el primer mecanismo que Lozano, Peña y Abril (1982: 161) remarcan para señalar la expresión irónica como ridícula e irrisible.

En “Russian Spoken Here” se comprende la característica que Fabb (1997: 264) destaca en la ironía cuando dice que “the speaker dissociates herself from the thoughts communicated”, o que Sperber y Wilson (1994 b: 238) consideran al afirmar que la ironía “is an interpretation of a thought of someone other than the speaker (or of the speaker in the past)”. En este relato vemos que la nota a pie de página está, incluso, firmada por el autor. Sin embargo, no es eso lo que Nabokov realmente quiere dar a entender al lector. El autor utiliza sus iniciales V.N. como un reflejo suyo, y en otras ocasiones utiliza anagramas de su nombre que el lector atento debe descubrir: Vivian Darkbloom en *Lolita*, Mr Vivian Badlook en *King, Queen, Knave* o la utilización de su apellido Shiskov, que era el de soltera de la abuela paterna del autor, la baronesa Nina von Korf, y el apellido Nabokov en “Vasiliy Shiskov”.

Así, el lector que comprenda su ironía debe seguir los pasos explicados por Booth (1974: 10-12). Primero, debe rechazar el significado literal del relato, que da a entender que lo que se cuenta es cierto. Luego, debe pensar en posibles interpretaciones que le lleven a entender que lo que se cuenta en el relato es una ficción en la que hay un tratamiento humorístico del tema (Tolstaia y Meilakah 1995: 647). En tercer lugar, el lector toma una decisión sobre las creencias del autor, que le lleva a comprender la actitud irónica de éste. Finalmente, el lector elige un significado nuevo del relato, con el que comprende su ficcionalidad. Estos pasos los ha podido llevar a cabo el lector porque el autor ha dejado suficientes evidencias en el texto que le han per-

mitido valorar sus intenciones, lo que es especialmente relevante para Sperber y Wilson (1994 a: 89) en la comprensión de la ironía. En “Russian Spoken Here” estas evidencias se encuentran, por un lado, en las exageraciones humorísticas de los hechos de Petya, primero acabando a martillazos con un busto de Lenin y, luego, ayudando a su padre a encarcelar al agente de la GPU y por otro lado, también destaca la nota a pie de página que supone un ejemplo de la teoría de niveles narrativos (Genette 1998: 57), que hemos estudiado como característica de la denominada narración débil.

Siguiendo la clasificación de Booth (1974) sobre los resultados obtenidos por la ironía, cabe destacar el agrupamiento serio-cómico, ya que, por un lado, aparece la nostalgia de los exiliados rusos por su tierra, a la que no pueden volver de una manera libre, como se remarca en el momento en que Petya acompaña a su prima a realizar los trámites legales que le permitieran volver a Moscú con su madre y oye un comentario vejatorio hacia los rusos blancos. Esta amargura por su situación es la que les lleva a castigar a un agente de la GPU y, por otro lado, destaca el aspecto humorístico que representa el maza-zo al busto de Lenin y el encarcelamiento del agente de la GPU por una familia de exiliados. Es una forma que utiliza el autor para distanciarse de la crueldad y la tristeza causada por el exilio, cosa que también hace en otras ocasiones. Así, 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 este ejemplo 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 atisbarlo. 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, sin embargo, 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.

Por otro lado, siguiendo la categorización de funciones de la ironía de Hutcheon (1995), encontramos que en “Russian Spoken Here” se contemplan

varias. La primera es de *reforzamiento*, ya que el aspecto humorístico que aparece en el relato y la llamada de atención al lector con la nota a pie de página destacan la propia situación irónica del relato. También aparece *la ironía lúdica*, porque el aspecto ridículo que conlleva mantener prisionero a un agente de la GPU en un hogar ruso y la utilización de una nota a pie de página son un guiño del autor, cuya finalidad es proponer un juego irónico al lector. Además, es una ironía en la que se utiliza el distanciamiento como forma de superar la pérdida de su Rusia natal y la tristeza del exilio. Finalmente, es *conectora*, puesto que crea la comunidad de aquellos lectores que entienden la ironía y aquel grupo que no la entiende.

4.2. “The Thunderstorm” (1924)

El narrador cuenta que está en una calle del oeste de Berlín y el viento empieza a soplar en la oscuridad. Llega a su casa y el viento está esperándolo allí. Bajo su ventana hay un patio. Durante el día tiene mucha ropa tendida. Por la noche se oyen ladridos, compradores, un violín y una mujer que se pone en el centro a cantar. El viento sube de las profundidades y recobra la vista desde arriba. Se apagan las luces, se oye un trueno y todo queda en calma. El narrador va a la cama y se despierta en mitad de la noche. Ve un resplandor volando por el cielo de rayos colosales. Se oye un estruendo, llega la lluvia y el frío. El narrador se acerca a la ventana y ve el carruaje del profeta llegado de las nubes. Llega el dios del trueno, Elijah (Elías). Lo describe como un gigante de pelo blanco y barbas furiosas reprimiendo sus negros corceles, que se habían descontrolado. A su carruaje se le había salido una rueda que el narrador ve rodar. Elijah se levanta pesadamente, rompe una ventana sin querer, casi se resbala y gruñe. No debía de ser la primera vez que se le salía una rueda. El narrador se pone una bata y baja. En el sendero principal del patio hay un viejo malhumorado mirando a su alrededor y le pregunta si es Elisha (Eliseo). También le cuenta que ha perdido una rueda y si le ayuda a encontrarla. El narrador ve una rueda de un carrito de niño. Elijah le guiña el ojo y le dice que se vuelva. El narrador lo hace y, al cabo de un minuto, ve que en el patio solamente hay un perro. Mira arriba y ve que Elijah se va y el aro de hierro resplandece. La luz del sol aparece, un perro empieza a ladrar y el narrador ve luz en los balcones. Este narrador, con la bata puesta, coge un tranvía y se ríe imaginándose en casa del narratario contándole el accidente del anciano de la noche.

El narrador es homodiegético e intradiegético, al relatar lo que le ocurrió con Elijah una noche, aunque no queda claro si esta aventura es un sueño del narrador o no, porque él mismo dice: “In this silence I fall asleep” (*DS* 120). El sueño, como también ocurre en “The Seaport” y “A Nursery Tale”, es un elemento estructural de transición, como destaca Naumann (1978: 73), a un hecho fantástico, en este caso. Además, el final del relato también sigue siendo irrealista, porque el narrador se dirige a casa de su amada en tranvía a contarle el incidente en zapatillas y bata. Este detalle indica que la historia no ha vuelto a la normalidad, como también comenta Naumann (1978: 78).

El narrador se muestra escribiendo su historia “I cannot describe in writing” (*DS* 120), aunque no se trata de un narrador autoconsciente, como ocurre en “Recruiting” o “Lance”, sino que más bien marca su función narrativa. Sin embargo, la función que más se destaca es la de comunicación (Genette 1989: 309), que se desprende de la situación narrativa del texto del narrador hacia el narratario. En “The Thunderstorm” apreciamos que el narrador se dirige a un narratario:

[...] and my dream was full of you. (*DS* 120)

[...] as 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. (*DS* 123)

Se trata de un narratario intradiegético que pertenece al mundo que ha presentado el narrador, y, por tanto, no se le puede identificar con el lector del relato. De hecho, y como destaca Naumann (1978: 89), se trata de su amada.

Nabokov ha utilizado en otras ocasiones el mecanismo de dirigirse a un narratario. Se verá en aquellos ejemplos donde 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 su actitud hacia ese narratario. Entre los relatos de Nabokov encontramos casos en los que el narrador se dirige a un narratario y éste pasa a ser otro personaje más de la ficción. En “Última Thule” Sineusov se dirige a su esposa muerta. En “The Admiralty Spire” y en “That in Aleppo Once...” los narradores aparecen escribiendo a su narratario, actividad que tienen en común con el de “The Thunderstorm”. Otra característica que también comparte con los narradores de “Sounds” y “Gods” es que se dirige a su narratario como *you*, tratándose de la mujer a la que el narrador quiere.

Otro aspecto que destacamos del narrador de “The Thunderstorm” es que no es omnisciente, como corresponde a un narrador-personaje, y, a veces, nos cuenta sus especulaciones. Así, encontramos estos ejemplos:

He... searched for something –probably the wheel that had flown off its golden axle...

–this was probably not the first time that it happened.– (*DS* 121)

Además, como se aprecia, utiliza los guiones para hacer sus aclaraciones. Ésta es una característica de Nabokov, ya que en su obra aparecen comentarios de los narradores entre guiones y entre paréntesis que están en un nivel narrativo extradiegético y, por tanto, diferente del argumento del nivel diegético. Suelen ser digresiones e interrupciones introducidas con guiones o parén-

tesis para enfatizar algún aspecto y comentar o explicar la historia. Dittmar (1983: 196) afirma sobre estos comentarios que “[...] 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 muchas veces 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 ejemplos se mezclan dos niveles diferentes, el de la historia y el de la narración, que producen un efecto de frescura en el lector, como si el narrador no hubiera comprobado sus notas antes de darlas a publicar.

Un rasgo que resalta en “The Thunderstorm” es el paródico, al presentar al profeta Elías de forma realista. Hay que entender, como remarcan Karlinsky (en Boyd 1993 a: 233) y Naumann (1978: 79), que los eslavos precristianos creían en el Perun, el dios del trueno, que viajaba en su carro durante las tormentas. Después de la cristianización, esta imagen se asimiló en la figura del profeta Elías del viejo testamento, y su creencia perduró entre los campesinos. Esta unión se llevó a cabo debido a que una de las características de este profeta hebreo del siglo IX es que fue llevado al cielo en un carro de fuego delante de su discípulo Eliseo. Nabokov, en fin, utiliza una figura del folklore ruso que luego se cristianizó en una figura bíblica. Además, como también lo hace en “The Dragon”, toma esa figura, en este caso el profeta Elías, y la despoja de ciertas características sobrenaturales para humanizarla.

Es importante el lugar donde va a hacer su aparición. En un principio llama la atención la forma de caracterizar el patio en el que aparece el profeta Elías, porque

Under my window there was a deep courtyard where, in the daytime, shirts, crucified on sun-bright clothelines, shone through the lilac bushes. (*DS* 119)

In that yard... the silhouettes of arms and disheveled heads began to dart, as escaping windows were being caught and their frames resonantly and firmly locked ... the metal slopes of roofs. (*DS* 120)

[...] windows awakened. (*DS* 123)

Se trata de ejemplos de lenguaje poético en el que el autor plantea que es un patio fuera de lo común. Sin embargo, también tiene un efecto irónico por tratarse de una colocación inusual de palabras o chocar las expectativas que crean ciertos términos. Se trata de casos de “collocative clash,” como lo denominan Leech y Short (1995: 106). Así, por ejemplo, encontramos camisetitas crucificadas, siluetas de brazos y cabezas que se precipitan o laderas que, presuponiendo espacios amplios, en el relato son de tejados, y, por tanto, apa-

recen unidas a la descripción del espacio cerrado de un patio. También es importante destacar que, antes de la llegada del profeta al patio, éste se caracteriza por tener un “blind phantom” (*DS* 119). Es el viento que está en la calle donde se encuentra el narrador al principio, que le espera en casa cuando dice “I came home and found the wind waiting for me in the room” (*DS* 119), y que vuela por el patio desde sus profundidades hasta recobrar una buena vista desde arriba. Como destaca Naumann (1978: 78), al viento se le personifica en varias ocasiones. Además, consideramos que ayuda a dibujar un patio distinto que permite la llegada de un ser especial. En este patio aparece el profeta Elías en su carro de fuego. Sin embargo, no se trata de una llegada triunfal. El profeta ha perdido una rueda y, por eso, ha caído en ese patio.

The Thunder-god, a white-haired giant with furious beard, blown back over his shoulder by the wind... in his fiery chariot, restraining with tensed arms his tremendous, jet-black steeds, their manes a violet blaze. They had broken away from the driver's control, they scattered sparkles of crackling foam, the chariot careened, and the flustered prophet tugged at the reins in vain. (*DS* 120-121)

En esta cita se aprecia que el profeta, en su grandeza, tiene problemas, con lo que se le humaniza. Sin embargo, este rasgo se va desarrollando:

His face was distorted by the blast and the strain; ...the chariot lurched, Elijah staggered. One wheel came off. From my window I saw its enormous fiery hoop roll down the roof. (*DS* 121)

The Thunder-god, who had fallen onto the roof, rose heavily. His sandals started slipping; he broke a dormer window with his foot, grunted, and, with a sweep of his arm grasped a chimney to steady himself...limping slightly, began a cautious descent. (*DS* 121)

Esta forma de exponer la llegada del profeta Elías es paródica. Este profeta personifica el trueno y su fortaleza. Sin embargo, aquí su carro tiene problemas por haber perdido la rueda y a él se le dibuja con problemas físicos. Resulta una forma cómica y paródica de representarlo. Por otro lado, como destaca Naumann (1978: 78), a medida que la historia progresa el narrador tiene más presencia en ella, hasta el punto de que el profeta le llama Eliseo.

That you Elisha?...
he said in an impressive voice,
“Turn away, Elisha”.
I obeyed, even shutting my eyes. (*DS* 122)

Ya se ha comentado y es bien sabido que Eliseo fue un profeta discípulo de Elías que presenció su ida al cielo en su carro de fuego, pero hay que tener en cuenta la etimología de los nombres de los profetas. Según *The American Heritage Dictionary*, Eliyyah se deriva del hebreo: “Eliyyah: El, Lord + Yah, God”. Asimismo, Elisha también procede de esta lengua: “Elisha: El, God + Yesha, salvation”. Por tanto, así se entiende que, a veces, el narrador llame Thunder-god a Elías, nombre cuya etimología es “señor dios” (sin especificar cuál), y se le relacione con el dios del trueno del folklore ruso. Por otro lado, también se comprende que Elías llame al narrador Eliseo, ya que se trata de su salvación, al haberle ayudado a encontrar una rueda.

Lost a wheel. Find it for me, will you?...

I noticed, on a pile of rubbish, amid broken glass, a narrow-rimmed iron wheel that must have belonged to a baby carriage.⁵ The old man exhaled warm relief above my ear. Hastily, even a little brusque, he pushed me aside and snatched up the rusty hoop. With a joyful wink he said:

“So that’s where it rolled”. (DS 122)

La elección del nombre de Eliseo, sabiendo que su etimología tiene que ver con la salvación, para el narrador forma parte del retrato irónico, ya que el profeta Elías confunde al narrador, un hombre normal, con el profeta Eliseo, a quien, al ser su discípulo, trata como tal cuando le pide que cierre los ojos, por ejemplo. También cabe señalar que, cuando el profeta se va, se lleva consigo la tormenta y el día amanece. Para crear este retrato irónico del profeta, se ha utilizado también el discurso directo, con lo que accedemos a las palabras exactas de los personajes. Sin embargo, su uso es irónico, ya que se mimetiza al locutor primero, el profeta Elías, de forma exagerada, al entender que el narrador es su discípulo, el profeta Eliseo. Por tanto, el segundo enunciador, el autor, desacredita esas palabras, que, además, tampoco coinciden con la realidad, ya que el narrador no es el profeta Eliseo. Por tanto, hay una actitud burlona por parte del enunciador irónico. Además, en estos ejemplos también se puede apreciar el horizonte ideológico-verbal del que habla Bakhtin (en Lozano, Peña y Abril 1982: 152), que son las expresiones típicas de un grupo que en el relato delatan la mentalidad del profeta, que no puede comprender que ha llegado a otro tipo de mundo distinto al suyo y poblado de personas diferentes de las que conoció.

⁵ Quizás el tratarse de un carrito de niño y de la estampa del profeta entre las chime-neas de un tejado le haya llevado a Naumann (1978: 79) a pensar que, aparte de tratarse del profeta Elías, se le pueda relacionar con la figura de San Nicolás, idea de la que disintimos.

En "The Thunderstorm" apreciamos el aspecto paródico del relato al comprobar que se trata de una imitación consciente y divertida de la figura y mito del profeta Elías. De esta forma, se incorpora la figura del profeta Elías y sus connotaciones en el texto parodiante de Nabokov. Se trata de una forma intertextual de la que se distancia el autor del texto, al que se alude humorísticamente. El texto parodiante de "The Thunderstorm" no comparte el significado de la figura a la que alude, ya que la trata de forma jocosa. Se establece un distanciamiento entre la figura parodiada y la figura del profeta Elías, que aparece en el texto parodiante con un tono burlón, lo que constituye una característica de la parodia que destacan, entre muchos otros, Lozano, Peña y Abril (1982: 162) y Hutcheon (1981: 143). El lector debe reconocer la alusión intertextual de "The Thunderstorm", por lo que se apela a su competencia y a sus conocimientos literarios para apreciar estilos, formas, convenciones o símbolos de las obras. Gracias a este conocimiento previo del lector, éste reconoce las alusiones al profeta Elías y al dios del trueno del folclore ruso. Por tanto, y como destaca Booth (1974: 123), el lector tiene que tener en cuenta ciertas referencias externas al texto que está leyendo para comprenderlo y entender cómo se distancia el autor de esa alusión intertextual. Evidentemente, cuanto más completa sea la formación del lector, mejor comprenderá la alusión. En el caso de "The Thunderstorm", la alusión al profeta Elías es clara. Sin embargo, tiene que familiarizarse con el folclore ruso para entender el porqué de la alusión al dios del trueno. Por otro lado, es obvio que en "The Thunderstorm" Nabokov desautomatiza las convenciones unidas a la figura del profeta y, al hacerlo, se comporta como un epígono, es decir, pasa a formar parte de ese grupo de escritores que intentan y, de hecho, consiguen desautomatizar por medios que ya han sido codificados, como es la parodia, códigos ya caducos como la mitología unida a la figura de un profeta y sus características bíblicas.

En "The Thunderstorm" se puede apreciar el principio de gran contraste que destaca Muecke (1986: 53), ya que hay una gran oposición entre lo que se espera, es decir, las expectativas que crea una historia protagonizada por el profeta Elías, y lo que realmente sucede, un relato cómico y paródico de la figura de éste. Esto lleva a descubrir que el mecanismo que permite la interpretación de un enunciado como irónico es el primero que señalan Lozano, Peña y Abril (1982: 161), con el que la ironía aparece como extraña y ridícula. Este aspecto que se da en "The Thunderstorm", donde hay diversos juegos de palabras de significados opuestos y se ridiculiza cómicamente la figura del profeta Elías y del dios del trueno.

Sperber y Wilson (1994 b: 238) comentan que el hecho de reconocer una ironía y de recuperar sus implicaturas para interpretarla correctamente depende de varios factores. El primero es reconocer que lo que se dice ya se ha dicho antes, y el segundo es identificar su origen. En el caso de "The Thunderstorm", son evidentes los ecos intertextuales bíblicos y del folclore ruso. Un tercer aspecto señalado por estos autores es reconocer la actitud del hablante como irónica, característica que se deduce en el relato de Nabokov con la forma divertida con la que caracteriza al profeta. La comprensión de la

ironía conlleva, como destaca Hutcheon (1995: 122), un desarrollo cognitivo social, es decir, la habilidad de inferir un conocimiento compartido entre el enunciador y el destinatario en las fuentes bíblicas y folklóricas rusas. Asimismo, también conlleva la actitud del hablante frente a lo que relata, es decir, una actitud irónica. De esta forma, el contexto literario y cultural le permite entender al lector los aspectos intertextuales de la parodia. Esta misma autora (Hutcheon 1995: 58) destaca la estrategia relacional en la ironía, puesto que se da entre significados, dichos y no dichos, así como entre personas, los emisores y los receptores de la ironía. Por tanto, el conocimiento compartido entre los interlocutores le permite al autor silenciar diversos aspectos que el lector debe recuperar para comprender el mensaje y entender la postura irónica del autor. Con todo, el autor ha incluido suficientes pistas en el texto, como son la utilización del lenguaje y la figura del profeta Elías, para evidenciar su intención irónica.

Los participantes de la ironía planteada por Nabokov en este relato son: el autor, cuya intención es la de ser irónico; el destinatario, que es tanto el lector que la entiende como el que no; y las víctimas de esa ironía, que son, en este caso, el narrador y el narratario, que participan de la creación de esa ironía, así como aquel lector simple que no llegue a comprender que el autor está dando un tratamiento realista a un personaje bíblico y mitológico y, por tanto, no capte esa ironía hacia la religión y el folklore. Hay autores, como Leech y Short (1995: 276), que entienden la ironía como una “secret communion between author and reader”. Esto es así por el significado indirecto que posee la ironía y que apela, como en este caso, a la competencia literaria del lector para comprenderla, la cual deben compartir ambos interlocutores. En la comprensión de la ironía esto es esencial. Booth (1974: 100) resume los conocimientos comunes de ambos interlocutores en tres básicamente. El primero es la experiencia de una lengua común, que en el caso de “The Thunderstorm” amplía el número de lectores con su traducción del ruso al inglés. La segunda es una experiencia cultural común, que le permite al lector descubrir, no solamente el eco intertextual del profeta Elías, sino también el del dios del trueno, Perun, del folklore ruso. Finalmente, una experiencia común de géneros literarios, como es la parodia, que le lleva al autor a dirigir la comprensión del lector del texto.

Siguiendo la clasificación de la ironía estudiada por Booth (1974) y dependiente de los resultados obtenidos, cabe señalar que en “The Thunderstorm” se encuentra la denominada *revolución*, porque se socava el orden establecido por la iglesia y la mitología rusa, que le conceden unas características más serias y de fortaleza al profeta Elías y al dios del trueno. Para ello, también se utiliza la denominada *liberación cómica*, ya que el juego con la figura del personaje se hace de forma cómica. Por otro lado, siguiendo la clasificación de las funciones de la ironía de Hutcheon (1995), se pueden apreciar varios tipos. En primer lugar, la de *reforzamiento*, porque se enfatiza el aspecto irónico del relato. En segundo lugar, la *lúdica*, porque muestra un sentido cómico e ingenioso para trabajar el aspecto paródico del relato. Y, por

último, la *oposicional*, puesto que una comparación así de un profeta bíblico transgrede las características tradicionales con las que se le presenta y, por tanto, es subversiva, pudiendo incluso considerarse ofensiva desde un punto de vista religioso.

4.3. "The Dragon" (1924)

Un dragón lleva viviendo siglos en una cueva donde se alimenta de ratas, murciélagos y alguna persona que se pierde en ella. La última vez que había salido vio cómo un caballero andante mataba a su madre. Un día se decide a salir de su cueva, baja al valle y ve un tren, lo que confunde con un viejo familiar con el que poder jugar. Más tarde, llega a una ciudad industrial donde hay dos compañías de tabaco. Avisan al dueño de la compañía *Miracle* de la presencia de este ser en la ciudad. Éste se acerca al dragón, que está dormido, y pega anuncios de su marca de tabaco en su tripa. A la mañana siguiente, la gente que ve al dragón piensa que es algún tipo de mecanismo, mientras que al dragón le intimida ser visto por tantas personas.

El dueño de la otra compañía de tabaco, *Helmet*, contrata a un jinete del circo de la ciudad para que se vista de caballero andante anunciando su compañía de tabaco y pinche la barriga del dragón, que considera que es de plástico. Cuando el dragón ve al caballero andante, sale corriendo de la ciudad para refugiarse en su cueva, donde sufre un colapso y muere.

El tipo de narrador que aparece en este relato es heterodiegético y extradiegético. Está ausente de la acción y habla en tercera persona de lo que le sucede al protagonista: "He lived... the young dragon saw ... he fell prey ..." (CS 125). Su función es narrativa. Hay un momento en el que aparece como narrador consciente de la historia, cuando dice: "Frankly speaking" (CS 128). Sin embargo, se trata de un único ejemplo en el relato, por lo que no es muy relevante. También destaca la función ideológica del narrador (Genette 1989: 310), que se pone de manifiesto cuando hace algún comentario sobre la acción o los personajes, dirigiendo la atención del lector. Así, encontramos que el narrador describe al dragón como "The poor sleepy thing" (CS 125), moviendo al lector a sentir una cierta simpatía hacia éste. Lo muestra de forma indefensa y resalta su miedo y su confusión en el nuevo mundo del hombre. Por otro lado, también destaca el tratamiento paródico que Nabokov le da a las historias fantásticas de dragones en este relato.

"The Dragon" es una de las narraciones breves más tempranas de la producción del autor, ya que la escribe en 1924 con el título original ruso de *Drakon*. Sin embargo, no es la primera vez que Nabokov utiliza una figura fantástica, puesto que el protagonista de "The Wood-Sprite" de 1921 es el elfo del bosque, una figura popular de la tradición rusa que, como el dragón, también se ve obligado a huir. En esa ocasión, el elfo huye de la Rusia Soviética, con lo que Nabokov dibuja la nostalgia de un pasado ruso perdido para siempre. Sin embargo, este aspecto nostálgico de su patria rusa no lo toca Nabokov en

“The Dragon”, aunque todos los ecos del pasado que aparecen en este relato se ven parodiados. Es como si tanto *the wood-sprite* como *the dragon* no encajaran en el nuevo mundo creado por el hombre.⁶ Este aspecto puede ser reflejo de la realidad de muchos emigrados rusos expatriados, cuya Rusia había dejado de existir y a la que tampoco se le permitía existir de ninguna forma en la reciente Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Este mismo tema lo trata Nabokov de forma más angustiosa en “A Russian Beauty”, donde la protagonista, que es una metáfora de la Rusia blanca, muere en el nacimiento de un nuevo ser, la URSS; o en “The Visit to the Museum”, donde la vuelta a la URSS de un ruso blanco se transforma en una pesadilla (Barreras 1997 b: 121), de manera que, cuando se da cuenta de que está en la nueva Rusia soviética, el protagonista dice:

[...] 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)

Ésta es la forma agobiante en la que el narrador autodiegético de “The Visit to the Museum” toma conciencia de que ha llegado a la Rusia Soviética en la que a él, como ruso blanco, no se le permite existir.

En “The Dragon” aparece también un personaje, el dragón, que no puede tener cabida en la sociedad industrial a la que llega y acaba muriendo. Sin embargo, la forma que utiliza Nabokov para distanciarse de esa situación es el humor y la parodia de la figura del dragón. Por otro lado, hay que tener presente que esta figura ya se había tratado en la literatura rusa y que es un motivo obicuo de la literatura universal, de lo que era bien consciente Nabokov por sus conocimientos literarios. Del siglo X y en la tradición oral destacan cuentos de gran fantasía, algunos de los cuales tienen que ver con el dragón de seis o doce cabezas (Schostakovsky 1945: 34). De finales del siglo XV es *La leyenda del príncipe de Múrom y de la doncella Fevrónia*, donde el héroe aparece en una batalla contra un dragón que iba acompañado por una sabia mujer que respondía los acertijos del príncipe. Se trata de un ejemplo literario con influencias folklóricas y fantásticas (Whitfield 1958: 24). Otro ejemplo posterior es un poema de Tolstoi titulado “El dragón,” de 1875, que constituye uno de sus poemas narrativos más largos. Se caracteriza por sus versos sonoros de

⁶ Connolly (2000: 31) habla del “didactic message and the caustic portrayal of the intensive businessmen class with the semi-sympathetic portrait of the lonely dragon who finds no place in the contemporary world”, lo que enfatiza el motivo narrativo de que el dragón no encaja en ese nuevo mundo.

los que se ha dicho también que son “evocativos a la manera dantesca” (Martín de Riquer y Valverde 1991: 233).

El relato “The Dragon” de Nabokov rompe con la línea marcada por las historias de un monstruo fuerte y dañino. El autor parodia todos los elementos que habían caracterizado al dragón en la literatura anterior. Como Shroyer (1998: 45) apunta, “Nabokov parodied the medieval topos of dragon-slaying in the setting of a modern industrial society”. Este crítico califica este relato como “modern fairy-tale”. Este aspecto también lo destacamos, y pensamos que conduce a considerar a Nabokov en este relato como un epígono, es decir, un escritor que desautomatiza códigos antiguos utilizando medios codificados (Posner 1987: 134). Nabokov se comporta como tal al utilizar un género ya asentado como la parodia para desautomatizar una historia basada en la figura del dragón y sorprender al lector.

Así, la forma humorística en la que se introduce el dragón resulta paródica, porque se le presenta como un cobarde, algo que se opone al arrojo con el que el típico dragón se enfrenta al ser humano:

He lived in reclusion in a deep, murky cave, in the very heart of a rocky mountain, feeding only on bats, rats and mold. Occasionally, it is true, stalactite hunters or snoopy travelers would come peeking into the cave, and that was a tasty treat. (CS 125)

También resulta humorística y parodiante la descripción de la reacción del dragón la primera vez que ve un tren.

The first thing he saw upon descending into the valley was a railroad train ... The dragon's first reaction was delight since he mistook the train for a relative he could play with. Moreover, he thought that beneath that shiny, hard looking shell there must surely be some tender meat. So he set off in pursuit. (CS 126)

En esta descripción se subraya su soledad y su desconocimiento del mundo industrial que le va a rodear.

Por otro lado, destaca su indefensión y su falta de fiereza cuando se duerme por haber ingerido alcohol. Así, cuando se le escapan de las fauces sus víctimas:

The dragon was asleep, and no wonder. The individuals he had devoured, it so happened, were totally impregnated with wine, and had popped succulently between his jaws. The alcohol on an empty stomach had gone straight to his head and he had lowered the pellicles

of his eyelids with a blissful smile. (CS 128)

La imagen que se da del dragón es opuesta a la que tradicionalmente se espera de él. Pero, además, se muestran los efectos de la sociedad moderna en el animal con la ingestión de alcohol.

Otro momento irónico tiene lugar cuando el dueño de la fábrica se decide a colocar los carteles de su compañía en el vientre del animal y dice: "Set up the ladder, said the factory owner. I'll do the pasting myself" (CS 128). Se trata de un pasaje en el que se utiliza el discurso directo para ironizar acerca de las palabras del personaje. El enunciador de la ironía da a entender que el dueño de la fábrica lo hace utilizando la filosofía de "el fin justifica los medios", que es el objeto de la ironía, jugando con la idea de que se trata de alguien trabajador. Por tanto, el enunciador utiliza las palabras del primer locutor distanciándose de forma burlona (Sperber y Wilson 1994 a: 102-103).

Sin embargo, el momento más álgido en el que se aprecian los efectos de la sociedad moderna en el dragón tiene lugar cuando aparece anunciando los cigarrillos de la marca *Miracle*.

One poster was even stuck to the bald crown on his head. "SMOKE ONLY MIRACLE BRAND", rolleked the blue and crimson letters of the ads "ONLY FOOLS DON'T SOMKE MY CIGARETTES," "MIRACLE TOBACCO TURNS AIR INTO HONEY", "MIRACLE, MIRACLE, MIRACLE" (CS 128)

Los anuncios, incluso, aparecen en mayúscula, destacándose más que el resto de las palabras. Parece que el propio narrador quiere crear el énfasis visual del anuncio en su texto escrito, que es lo que tiene para comunicarse. Por otro lado, hay que resaltar que en dichos anuncios se alaban las características propias del tabaco: "turns air into honey". Es importante señalar que la publicidad actual del tabaco no se refiere a sus características objetivas sino que, se dirige a los fumadores proponiéndoles modelos que imitar.

Al ver estos anuncios en el vientre del animal, la gente cree que es un mecanismo. Se enfatiza la incomprensión de la naturaleza del animal en la moderna sociedad industrial y comercial. En esta sociedad no puede haber un dragón y, por tanto, no lo consideran un animal, sino un mecanismo:

It really is a miracle, laughted the crowd, and how is it done -is it a machine or are there people inside? (CS 128)

En esta cita aparece un juego de palabras entre el significado de *miracle*,

como evento increíble y el nombre de la fábrica de tabacos, y el nombre de la otra fábrica de tabaco, *Helmet*, cuyo significado tiene que ver con una parte de la vestidura de un caballero medieval, que será la figura que se enfrente al dragón en el relato. Además, en esta cita se enfatiza que el dragón es, más que cazador, un animal cazado. Esto es así, no solamente porque ha sido objeto, sin quererlo, de una guerra comercial entre dos compañías de tabaco, sino porque, además, se le pinta como un pobre animal indefenso y tímido expuesto a la curiosidad humana:

The cheap wine now made him sick to his stomach ... Besides, he was now overcome by an acute sense of shame, the excruciating shyness of a creature that finds itself amid a crowd for the first time. (*CS* 128)

El resultado de esa guerra comercial es la aparición de un jinete del circo vestido de caballero medieval, anunciando el nombre de la otra compañía de tabaco y dispuesto a acabar con él pinchándole en la barriga para que salga el aire y, de esta manera, terminar con el mecanismo. Sin embargo, el dragón, acordándose del final de su madre, sale huyendo.

This circus rider impersonating the knight spurred his steed and clenched his lance. But the steel for some reason started backing... The knight tumbled to the asphalt... But the dragon did not see this. At the first knight's move ... He was out of the town ... dove into his bottomless cavern... he collapsed onto his back ... and died. (*CS* 130)

Otra vez se subraya la cobardía del animal, en contraposición con la figura tradicional del dragón, ya que muere de miedo en la cueva. Su precipitada huida también resalta la incapacidad del dragón de encontrar su espacio en un mundo donde, como ya se ha comentado, tampoco se le permite vivir, puesto que consideran que es un mecanismo y no pueden creer que sea un animal de verdad.

Boyd (1993 a: 236) considera que con este relato Nabokov estaba "still trying out different modes, still unsure how to circumvent the confines of realism in order to render the mystery and strangeness of things, he adopted an expedient he would never try again". Sin embargo, no nos mostramos del todo de acuerdo con esta afirmación. Efectivamente, Nabokov estaba probando diferentes recursos literarios cuando escribió este relato. En 1924 el autor se encuentra en los principios de su carrera artística y está experimentando y aprendiendo. Por ejemplo, en "The Dragon" Nabokov no utiliza el estilo indirecto libre, como lo hará más adelante. Sin embargo, hace uso de la parodia, un género que volverá a utilizar en "An Affair of Honor", donde parodia la lite-

ratura de duelos, y *Pale Fire*, donde parodia un tipo de crítica literaria. Por tanto, este género es un recurso con el que sí trabajará, de nuevo, el autor.

En “The Dragon” se aprecia el principio de gran contraste que Muecke (1986: 53) señala en la ironía, ya que muestra la diferencia entre lo que se espera, una historia de dragones a la manera tradicional, y lo que realmente sucede, la aparición de un dragón cobarde que huye del hombre. Por tanto, el mecanismo que permite al lector comprender el texto como irónico es el primero que marcan Lozano, Peña y Abril (1982: 161) y que denominan “la mención”, en el que la expresión irónica se muestra de manera extraña y ridícula. En este caso, la figura de un dragón solitario y cobarde resalta por impropio y ridícula en comparación con su prototipo en la literatura universal. Estas exageraciones son las evidencias que utiliza Nabokov en el relato para que el lector capte su actitud irónica, ya que, como destacan Sperber y Wilson (1994 b: 89), la correcta comunicación supone la codificación y descodificación de mensajes, así como la provisión de evidencias suficientes como para poder valorar la intención del emisor del mensaje de forma irónica. Además, también se aprecia cómo se cumplen las características que marcan estos mismos autores (Sperber y Wilson 1994 b: 238) sobre la ironía. Según ellos, para recuperar las implicaturas y comprender la ironía, el lector, en este caso, debe seguir una serie de pasos. Primero, tiene que reconocer que lo que se dice ya se ha dicho e identificar el origen de la opción que se repite, es decir, el lector debe ser consciente de toda la literatura anterior protagonizada por dragones. Asimismo, cabe recordar que también el lector debe reconocer la actitud del escritor, que, en este caso, es la de mofarse humorísticamente. Por tanto, la comprensión de la ironía conlleva un desarrollo cognitivo social, como destaca Hutcheon (1995: 122), que le permite al lector deducir el conocimiento compartido entre el enunciadore y el destinatario y la actitud del enunciadore frente a lo que está tratando. El lector descubre la actitud parodiante del escritor y para ello tiene que utilizar los conocimientos derivados de su competencia literaria. Por otro lado, se puede decir que la propia literatura sirve de contexto para poder comprender los ecos intertextuales literarios del tipo de texto parodiado al que se hace referencia. Así, el lector reconoce el tipo de texto parodiado de la literatura donde aparece la figura del dragón en el texto parodiante de Nabokov.

Los participantes del juego irónico planteado en “The Dragon” son el enunciadore, el destinatario y la víctima, que en este caso se trata del dragón. Para entender esta ironía, tanto el enunciadore como su interlocutor deben poseer unos “shared values”, como los denominaron Leech y Short (1995: 276), o un “universo de referencias compartido por los interlocutores”, como señalan Lozano, Peña y Abril (1982: 209). Estos conocimientos permiten al escritor utilizarlos en su obra y al lector comprender cada implicatura utilizada por el escritor. En este relato ambos participantes deben ser conscientes de la literatura basada en historias de dragones para comprender todas las características parodiadas que aparecen en el relato de Nabokov.

Así pues, el enunciador debe tener una clara intención de ser irónico, como aparece en la parodia de "The Dragon". Sin embargo, también debe existir un destinatario capaz de entender esa intención y las implicaturas que encierra la ironía del texto. En el caso de "The Dragon", el lector implícito rellena todas las implicaturas que deja Nabokov a través de su enunciador en el texto, y es consciente, por tanto, de sus ecos paródicos.

Siguiendo la clasificación de Booth (1974) sobre los resultados de la ironía, en "The Dragon" se encuentra la *liberación cómica*. Este tipo de ironía supone el derrocamiento de convenciones utilizando la forma cómica. Se aprecia cómo se parodian todas las características de los personajes de la literatura de dragones. El dragón del relato de Nabokov es un ser inválido, utilizado por la gente y cobarde. El caballero andante no es tal, ya que se trata de un jinete del circo que el dueño de la compañía de tabaco *Helmet* paga para que se vista así. Además, actúa por dinero y no llevado por valientes y desinteresados valores de antaño. Por otro lado, como este tipo de ironía indica, se trata de una forma cómica que invita al divertimento.

Siguiendo la categorización de funciones de la ironía señaladas por Hutcheon (1995), destacamos de esta narración breve varios tipos. En primer lugar, la de *reforzamiento*, ya que la utilización exagerada de las características opuestas a la literatura de dragones refuerza el aspecto paródico del relato. En segundo lugar, la *lúdica*, porque su objetivo es humorístico en el tratamiento de la parodia con la figura del dragón. Y, finalmente, la *conectora*, ya que denota un cierto elitismo, debido a que las personas que entiendan la parodia del texto de Nabokov deben tener un conocimiento literario previo para reconocer los ecos intertextuales del texto parodiante de dicho autor.

4.4. "La Veneziana" (1924)

"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.

La acción de este relato tiene lugar en el castillo de un personaje al que sólo se le conoce por Coronel, donde se encuentra un retrato pintado a principios del siglo XVI de un joven veneciana 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 Simpon. Este último se enamora del retrato de la veneciana, de ahí el título del relato, 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 "La Veneziana" fue pintado por él mismo mientras pasaba unos días con Maureen en Venecia.

"La Veneziana", el relato, recibe su nombre del cuadro que aparece en la historia, que la centra y que muestra un nivel distinto al de ésta. 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". Además, vemos, en este caso, que la función que cumple este nivel metadieгético es temática pura, de acuerdo con Genette (1998: 64), ya que forma parte de la trama principal de relato. Hay otros relatos de Nabokov en los que aparecen cuadros dentro del texto, característica que puede responder a lo mucho que ya desde pequeño estuvo Nabokov vinculado a la pintura y al dibujo con los diversos tutores que tuvo. Los relatos de Nabokov que han dado cabida a los cuadros son, entre otros, "A Forgotten Poet", "A Bad Day", "Orache", "Wingstroke" o "The Visit to the Museum", donde se describen cuadros que aparecen en la historia. Sin embargo, en ninguno toma tanta importancia un cuadro y su nivel ontológico como en "La Veneziana". Brian Boyd (1993 a: 135) comenta sobre éste que "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 es un narrador consciente de serlo, artificios que desvelan la ficcionalidad del relato, ironía ante los intentos de reflejar la realidad, creación de una pieza literaria que permita la interacción con el lector para que éste construya la historia también y parodia de alguna convención.

Este relato resulta un ejemplo interesante de señalar, ya 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. (CS 93)

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

Son comentarios que realiza el narrador sobre la historia y que, por tanto, nos lo muestran en su labor narrativa. El propio texto alude a su construcción y muestra una estructura reflexiva, por lo que se trata de ejemplos de enunciación enunciada (Greimas y Courtés 1979: 128). También son comentarios sobre la actitud del lector que no pertenecen al nivel diegético del relato. En este nivel diegético encontramos la historia de una serie de personajes que están pasando unos días en un castillo donde, 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, y, de esta forma, Simpson se enamora de la joven del retrato. Por ello el cuadro adquiere vida hasta el punto de que Simpson se mete en él, apareciendo otro nivel ontológico:

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 fragmento recuerda el tema de la fusión entre la vida y el arte, como si este último fuera un modo de vida verdadero y eterno. Este tema aparece en otros títulos de la obra de Nabokov. Sin embargo, 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.

En lo que se refiere a sus narraciones breves, encontramos este tópico en “Lik”, personaje para quien la vida de la ficción de una obra de teatro es más real, por lo que entiende que su compañera de reparto vive su vida real en el escenario con él, 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. Es un tema que Nabokov también apunta en *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)

La fusión entre la vida y el arte se vuelve a tratar en “La Veneziana”. Aquí asistimos al momento en el que uno de los personajes, Simpson, se introduce en otro nivel, el del cuadro. El lector es consciente de que se trata de un cuadro, de que es un nivel ontológico distinto, ya que es un mundo totalmente separado del primer nivel ficcional de la historia. Lo mismo sucede con la narración breve “Terror” y el principio de “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 sueños. Por tanto, en estas narraciones los niveles ontológicos no se fusionan entre ellos como sucede en “An Affair of Honour”, “Perfection” y el final de “Details of a Sunset”, donde los sueños o alucinaciones de los protagonistas se confunden con su realidad, y el lector no es consciente de este hecho hasta el final. En estos relatos el narrador no advierte desde el principio de que se trata de sueños y alucinaciones, sino que 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, 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, pero al final esta última se ha impuesto. El protagonista de “An Affair of Honor” ha quedado como un cobarde, y el de “Perfection” muere de un ataque al corazón. Nabokov ha jugado con el narrador y el focalizador.

En el caso de “La Veneziana”, el lector es consciente de que al introducirse Simpson en el cuadro, penetra en un nivel distinto. Al estar marcadas estas fronteras entre un nivel y otro, como sucede en “Terror” y en el principio de “Details of a Sunset”, debería evitar que se fusionaran ambos niveles. Sin embargo, acaban haciéndolo al ser Simpson, un personaje del primer nivel ontológico del relato, el que se introduce y forma parte de otro segundo nivel

ontológico, 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 Coronel y que se puede suprimir. Restaura el cuadro para eliminar esa nueva figura que se parece a Simpson y, una vez conseguido, tira el trapo con el que ha estado quitando la imagen por la ventana. Bajo esa ventana aparece Simpson a quien le despierta el jardinero. Sin embargo, por la forma en la que reacciona McGore al tirar el trapo por la ventana, parece que tiene el presentimiento de que algo raro sucede con dicho trapo. Da la sensación de que McGore es consciente de haber tirado al mismo 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, wadded 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, cuando el lector sabe que se metió en su dormitorio la noche anterior. Pero, 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 que se podría enmarcar en el subgénero del relato maravilloso. Sin embargo, existe un segundo final, que por estar en el último lugar habría que considerarlo como el final que realmente el autor da al relato.

El segundo final se halla en el capítulo décimo del relato. Aquí 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)

Este desarrollo, donde la enunciación objetiva se conmuta en enunciación enunciada, muestra un narrador 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 intencionadamente por el narrador para evidenciar la ficcionalidad del relato. Al leer este segundo final, 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 ve defraudada 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 con 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 del trampantojo 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. (citado 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 ficcional entrar en otro nivel distinto. Se trata de una historia que no sigue la lógica de los relatos realistas tradicionales a los que en un principio parece copiar este relato, en los cuales un personaje de un nivel ontológico existe únicamente en ese nivel ontológico. Waugh (1984: 31) destaca que “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 meta-fiction". 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 pone 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". En consecuencia, Nabokov, como en las obras literarias metaficcionales, se muestra irónico ante la posibilidad de poder reflejar la realidad.

Hemos citado anteriormente ejemplos de enunciación enunciada en este relato. Son momentos en los que el texto se autoalude descubriendo su proceso de construcción. En los siguientes ejemplos vamos a apreciar alusiones al interlocutor, que reflejan la codificación del mensaje (Leech y Short 1995: 231). El primero muestra al narrador reconociendo que se trata de una narración salida del capricho de una pluma. En los dos últimos vemos que el narratario del enunciador del texto literario es el lector:

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)

With a delicate rotary rubbing of his fingers already familiar to the reader, he was sprinkling a pinch of ground tar. (CS106)

what he was thinking about should not arouse the curiosity of a reader respectful of another's grief. (CS 113)

En estos dos últimos, además, cabe destacar que el narrador da por supuesto que el lector está tomando parte activa en la comprensión del relato, al presuponer que lo que allí menciona ya lo conoce el lector o que éste siente curiosidad. Estos pasajes muestran que las personas, yo y tú, que aparecen son personajes del enunciado y no de la enunciación, aspecto que caracteriza a la enunciación enunciada.

Otro aspecto que se puede destacar de "La Veneziana" es la parodia. El hecho de que el retrato sea un doble de Maureen y que Simpson se adentre en el cuadro hace de "La Veneziana" otro ejemplo de relato de cuadros encantados, que tiene orígenes comunes con los reflejos de los espejos, ya que, 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". Nabokov ya conocía las obras "El retrato" de Gogol de 1833 y *El retrato* de Tolstoi de 1875. Sin embargo, el motivo del cuadro encantado de

esta narración breve es un eco intertextual del autor alemán que llevó este tema a la literatura rusa, Hoffmann, y su cuento titulado “El salón del rey Artús”⁷, en el que el protagonista se enamora del retrato de una joven ya fallecida, cuya imagen en el cuadro cobra vida. Esta joven se acaba casando con el magistrado fiscal de una localidad próxima. Sin embargo, una diferencia entre ambas historias estriba en que en el relato de Nabokov se juega con la idea del retrato 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. Esto provoca un efecto irónico y sorpresivo con respecto a la figura del retrato encantado de “La Veneziana”. 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 refuerza la idea de que existe la belleza ideal de “La Veneziana” que 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 vemos que encierra las ideas enfrentadas de la concepción de la belleza ideal en el 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, 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 de *Carmen* de Mérimée y de Bizet. Además, somos conscientes de que Humbert ve a Lolita como 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 a: 68). De nuevo Nabokov destaca la idea de la belleza ideal frente a su original, para lo que vuelve a utilizar un personaje femenino.

Por otro lado, Nabokov alcanza con este relato el efecto irónico por medio de la parodia. Con “La Veneziana” el autor alude al cuento fantástico del retrato encantado. El lector, utilizando su competencia literaria (Brumfit y Carter 1986: 18), ha de identificar los ecos intertextuales de este relato. De esta

⁷ Cabe destacar títulos importantes de la literatura inglesa y americana que se basan en el tema del retrato encantado, como *The Picture of Dorian Grey* de Oscar Wilde o “The Oval Portrait” de Edgar Allan Poe.

forma, se dará cuenta de que el texto del retrato encantado es el texto parodiado en el texto parodiante de "La Veneziana", y lo que Nabokov consigue es desmitificar ese tema. Éstos serían los objetivos que Booth (1974: 123) remarca en la parodia. Nabokov, al desmitificar lo fantástico de un texto literario convencionalmente establecido, especialmente durante el romanticismo, desautomatiza esas convenciones y se comporta como un epígono (Posner 1987: 134), renovando ese tipo de texto.

La ironía que se refleja en "La Veneziana" pertenece al tipo de ironía de *liberación cómica* que marca Booth (1974: 211) para designar aquella que sirve para el derrocamiento de las formas. En este caso, la ironía de "La Veneziana" socava las convenciones del realismo y de los textos literarios del retrato encantado. Utilizando la categorización de funciones de la ironía de Hutcheon (1995), descubrimos algunas características más en "La Veneziana". Así, su ironía tiene un papel de *reforzamiento*, ya que acentuará las convenciones del proceso enunciativo y la ficcionalidad del relato. También es una *ironía lúdica*, pues el relato se caracteriza por un cierto humor e ingenio para reflejar su ficcionalidad e imposibilidad de ser realista.

Además, el tipo de ironía que trabaja Nabokov en este relato se podría encasillar también en el tipo de *ironía metaficcional*. Los textos metaficcionales exponen su proceso de construcción y, al hacerlo, se muestran irónicos, ya que pretenden reflejar la realidad en un texto literario. Nabokov utiliza la enunciación enunciativa, muestra un narrador que se dirige al lector abiertamente, utiliza un texto paródico que el lector debe descubrir con su hipercodificación o su experiencia de otros textos literarios (Eco 1979: 81) y termina el relato con dos finales. Nabokov dibuja a un nuevo lector que está atento a la información que da el narrador, que sabe captar sus ironías y que comprende que lo que está leyendo es otra ficción del autor. Es un lector que sabe entender el *aesthetic bliss*, por lo que, más que lector, hay que hablar de un *rereader*. Se trata de una acción que le resulta más fácil al lector de relatos por la brevedad de éstos. La utilización del término *rereader* pertenece a Nabokov y lo retoman 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".

4.5. “Details of a Sunset” (1924)

Este relato da nombre a una de las colecciones de relatos que Nabokov editó en vida, como son *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*. Sin embargo, ninguno de estos casos, y, en concreto, *Details of a Sunset and other Stories*, es un ejemplo de lo que se denomina ciclo de narraciones breves, como podría entenderse por el título. Susan Garland (1989: 18) explica que los ciclos se caracterizan por mostrar la individualidad de cada relato y la necesidad de una unidad mayor, de tal forma que el lector participa a la vez del mundo de la narración breve, ya que se trata de relatos independientes, y del mundo de la novela, por las diversas conexiones que existen entre esos mismos relatos. Existen varios ejemplos como *Go Down, Moses*, de William Faulkner, donde aparecen personajes de la misma familia, o *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, que se centran en la misma ciudad. Sin embargo, hay otros casos como los de aquellos autores modernos que recopilan sus cuentos en colecciones, en la mayoría de los casos, con el fin de rescatarlos del olvido al que se les ha condenado por haber aparecido en la prensa literaria en un momento puntual. De ahí que, generalmente, sea el relato más conocido el que dé título a la colección (Paredes 1986: 21), aunque también pueda hacerlo el que va al principio o al final de ésta. En otros casos, el título del libro se toma del título de una narración breve de la que el autor piensa que es la mejor o la más conocida, y a la le añade “and other stories”, lo que no implica que haya algún tipo de unidad entre las historias (Garland 1989: 14). Sin embargo, estas colecciones de narraciones breves no son ciclos. Son independientes las unas de las otras, sin ningún tipo de vínculo en común o emplazamientos en una trama/marco, hasta el punto de que fueron publicadas independientemente en su día. Éste es el caso de Isaac Bashevis Singer y su colección *Passions and Other Stories*, o de Vladimir Nabokov y sus libros de relatos breves *A Russian Beauty and Other Stories*, *Tyrants Destroyed and Other Stories* y *Details of a Sunset and Other Stories*.

El relato “Details of a Sunset”, que da nombre a una de las colecciones de narraciones breves de Nabokov, trata de las últimas horas de Mark Standfus. Éste llega a casa un poco bebido, ya que sus amigos y él han estado celebrando su próxima boda. Mark se siente feliz. Su madre le dice que ha llegado sucio y que, en su condición, debe dormirse. Lo hace y sueña con su padre. Al día siguiente en el trabajo, Mark se acuerda de su novia, Klara. Mientras tanto, Frau Heise, la madre de Klara, va a ver a Frau Standfus. Le dice que ha vuelto un inquilino extranjero que tuvo algún tiempo atrás y que su hija se ha vuelto loca porque ya no quiere saber nada de Mark. Ajeno a todo esto, Mark toma unas copas con Adolf para celebrar su boda y se dirige a casa de Klara. En el camino tropieza con un autobús pero ve que su figura sigue adelante como si nada. Se dice que casi lo atropella el autobús. Klara sale al encuentro de su novio y le dice que se ha sentido sola sin él. Pasan directamente al comedor porque, como reza en el relato, la gente tan feliz como ellos no nece-

sita un recibidor. Mark siente un gran dolor en el cuerpo. Se siente cansado y reclina la cabeza de su novia. Sin embargo, Mark está tumbado, vendado y mutilado. En cualquier momento puede morir y Klara no está con él. Mark se encuentra entre gente desconocida y deja de respirar.

El título del relato, “Details of a Sunset”, se refiere a ciertos detalles físicos de la puesta de sol que aparece en la última parte del relato, como por ejemplo:

[...] the flush of a fiery sunset filled the vista of the canal... (DS 21)

[...] the colonnettes –which nobody notices during the days for day-people seldom look up –were now bathed in a rich ochre, the sunset’s airy warmth... (DS 22)

the colours of the sunset had invaded half the sky... (DS 23)

Sin embargo, este título también pasa a ser una metáfora de la puesta de sol en la vida del protagonista, ya que se centra en ciertos detalles de la última parte de ésta. De alguna forma, anticipa el sentido trágico del relato, aunque hay un cierto distanciamiento irónico de ese sentido trágico al utilizar la palabra *details*, que parece dar a entender algo sin importancia. Una de las acepciones de este sustantivo, según *The American Heritage Dictionary*, es “a small or secondary part of a painting, statue, building, or other work of art”. Por tanto, se trata de un ejemplo de lo que hemos denominado colocación inusual de palabras, ya que sorprende las expectativas que crea la palabra *details* con la historia sobre una muerte que encuentra el lector en el relato y que metafóricamente adelanta el título.

El narrador del relato es heterodiegético y extradiegético. Un aspecto que destaca de este relato es el juego de niveles ontológicos, que en una ocasión se marca y en la otra no, de tal forma que el lector de “Details of a Sunset” debe aprender a discernir la realidad de la ficción dentro del propio relato. Al principio, existe claramente una frontera entre los mundos ontológicos presentados. El narrador de “Details of a Sunset” nos cuenta que “that night Mark had an unpleasant dream. He saw his late father” (DS 20), aunque no es el único ejemplo donde se puede apreciar las fronteras marcadas. Un caso similar es “Terror”, donde el narrador dice: “The first night I saw my girl in dream” (TD 115).

En este primer ejemplo de “Details of a Sunset”, el sueño está claramente diferenciado del primer nivel ontológico de la narración, puesto que el narrador lo introduce explícitamente como tal sueño. Por tanto, en este caso los niveles ontológicos no se fusionan entre ellos como sucede en “An Affair of Honour” y “Perfection”, donde los sueños o alucinaciones de los protagonistas se confunden con su realidad, y el lector no es consciente de este hecho hasta el final. Por otro lado, cabe mencionar que, al tratarse de un sueño de

Mark con su padre, 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 las pesadillas 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 y deja clara su posición sobre el psicoanálisis, que acabamos de leer en la cita anterior, rechazando cualquier explicación que tenga que ver con él. También resaltamos que J.P. Shute (1984: 640), en su estudio sobre la relación entre Nabokov y Freud, afirma lo siguiente: “Nabokov rejects psychoanalysis as he does all totalitarianism of meaning, all systems that claim to have captured and colonized truth”. Nabokov utiliza los sueños, como sucede en “Details of a Sunset”, o las inserciones semióticas de un cuadro, como ocurre en “La Veneziana”, para crear niveles ontológicos distintos y jugar con el lector.

Otro ejemplo de salto de nivel ontológico tiene lugar al final de “Details of a Sunset” y no tiene nada que ver con este previo ejemplo del relato. El caso que destacamos se da hacia el final de la historia, cuando Mark cree estar yendo al encuentro de su novia. En realidad, ésta le ha abandonado y Mark se encuentra entre desconocidos muriéndose. Sobre este hecho del relato 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 cree estar con su novia en los últimos minutos de su vida, pero, 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:

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

Después de hacer experimentar el mundo subjetivo del protagonista, el narrador utiliza el *showing* de Henry James para mostrar de una forma más directa su muerte.

Hay veces en que la presentación del sueño se funde con la realidad ficción y el lector debe advertir esta división, ya que se abren las puertas a mundos ontológicos distintos y a la creación de niveles ficcionales 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, y 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. Graves (1977: 16) comenta que “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 ontológicos en los relatos apunta a la idea de la dificultad de percibir la realidad objetiva, como sucede en “Terra incognita,” en el final de “Details of a Sunset” o en “Perfection”. Sin embargo, Nabokov utiliza diversos mecanismos para saltar de niveles ficcionales y mostrar, no solamente la idea de la dificultad de percibir la realidad objetiva, sino también su predilección por crear juegos irónicos para el ingenio del lector. Veamos cómo se consigue el cambio de un nivel a otro, sin marcar la frontera entre ambos:

He... calculated his jump... Several odd things occurred simultaneously: ...the conductor emitted a furious shout... a roaring mass hit Mark from behind. He felt as if a thick thunderbolt had gone through him from head to toe, and then nothing... He looked around. He saw, at a distance, his own figure, the slender back of Mark Standfuss, who was walking diagonally across the street as if nothing had happened...

“That was stupid. Almost got run over by a bus...”

The street was wide and gay. (*DS* 23)

En este ejemplo se aprecia cómo Mark salta del tranvía sin darse cuenta de que pasa un autobús. Al saltar así, ocurren varias cosas. El encargado de los billetes chilla, algo le golpea por detrás a Mark y siente el impacto por todo el cuerpo. Después, mira a su alrededor y ve su figura caminar por la calle. A continuación, el narrador utiliza el discurso directo para dar voz al protagonista, que dice que casi le atropella el autobús. De esta forma, se consigue despistar al lector afirmando que el personaje sigue bien y que el incidente solamente ha sido un susto. Hay que entender que el contexto en el que se da ese ejemplo de estilo directo es distinto del que parece, puesto que se da en la realidad subjetiva del personaje y no en la realidad objetiva del relato. Ésta es una forma de ironizar que destacan Lozano, Peña y Abril (1982: 149), consistente en citar directamente el discurso de un locutor, pero sacándolo fuera del contexto primario, que sería el mundo objetivo del relato, para introducirlo en el sueño de Mark, sin hacer consciente al lector de este cambio. De esta manera, ese discurso adquiere un significado contrario, irónico y distinto de su sig-

nificado inicial, ya que el protagonista no está bien, sino que está a punto de morir. Además, hay que resaltar también el hecho de que, a continuación, el narrador sigue describiendo la calle como si, efectivamente, nada hubiera pasado.

El narrador nos lleva al mundo subjetivo del personaje por medio del estilo directo –dando voz en el sueño a Klara, con lo que le da más viveza y realidad–, por medio de descripciones externas y objetivas de su sueño, así como por medio del estilo indirecto. Veamos algunos ejemplos:

Mark could not understand how he had never noticed those galleries, those temples suspended on high. (*DS* 23)

Mark, laughing noiselessly, ran up to embrace her. He pressed his cheek against the warm, green silk of her dress...

"I was lonely all day, Mark. But now you are here". (*DS* 24)

El primer ejemplo nos muestra el estilo indirecto. Este estilo expresa lo que Mark ha dicho o pensado utilizando las palabras del segundo locutor, el narrador. Por ello, se cambian los pronombres personales, los tiempos verbales y los adverbios de lugar y tiempo, de tal forma que lo que se dice que dijo el primer locutor queda totalmente integrado en el nuevo texto directo.

El segundo describe unos hechos de forma objetiva y externa, mientras que en el tercero Klara le dirige unas palabras a Mark utilizando el estilo directo. Sin embargo, como ya se ha dicho anteriormente, la ironía se produce porque el contexto en el que aparecen estas formas no es el que parece, la realidad objetiva del relato, sino que tiene lugar en otro distinto, la realidad subjetiva del protagonista. Por tanto, esta forma de ironizar que destacan Lozano, Peña y Abril (1982: 149) solamente para el estilo directo se puede ampliar para el indirecto e, incluso, para una descripción objetiva, como en este caso. Esto es así porque no se especifica que se trata del sueño del protagonista, que está moribundo.

Este ejemplo del final del relato, que muestra mundos ontológicos distintos, se enmarca en la teoría de los niveles narrativos (Genette 1998: 57) que hemos incluido dentro de lo que denominamos narración débil. Se trata de un ejemplo de narración débil porque el mundo ontológico secundario, que se apoya en el primario, parece fundirse con éste, de tal forma que el sueño de Mark parece ser cierto y tener lugar en la realidad objetiva del relato, aunque el lector encuentra algunas pistas que le pueden llevar a pensar que es una ensoñación del protagonista:

He saw, at a distance, his own figure, the slender back of Mark Standfuss. (*DS* 23)

Mark immediately found himself in the dining room ... "When people are as happy as we are now", she said "they can do without a hallway". (*DS* 24)

En el primer ejemplo se aprecia un desdoblamiento del protagonista entre esa figura a la que alude y el "él" con el que se está refiriendo a Mark. En el segundo ejemplo nos damos cuenta de que Mark se introduce directamente en el comedor de la casa de Klara sin haber pasado por el recibidor, y la razón que da ésta para justificarlo no tiene sentido. Pero, a pesar de tener estas pistas, no es hasta el final cuando sabe seguro que se trata del sueño de un moribundo.

En "Details of a Sunset" Nabokov plantea un juego de niveles ontológicos que el lector debe descubrir. El propósito del autor ha sido estético, ya que, como destaca Karlinsky (1967: 183), en este tipo de casos, "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". Sin embargo en "Details of a Sunset," de forma contraria a lo que sucede en "Terra Incognita" (1931), finalmente se impone la realidad objetiva por encima de la subjetiva del protagonista. "Details of a Sunset" muestra dos niveles distintos, dos realidades distintas, que el lector debe diferenciar y de las que debe distinguir la más real. El final de "Details of a Sunset" muestra cómo el narrador se guarda información, puesto que no avisa de que se trata de una alucinación o un sueño, de modo que el resultado es que el lector tiene que deducir y construir lo que realmente ha sucedido al acabar de leer el relato. El lector se encuentra con un juego que mezcla ilusión y realidad, debiendo buscar esa realidad en el mundo ficticio propuesto. De esta forma, Nabokov muestra que cualquier representación de la realidad es subjetiva y las percepciones de la experiencia son diferentes. Así, afirma en sus opiniones contundentes: "Reality is a very subjective affair ... you can never get nearer enough because reality is an infinite succession of steps, levels of perception, false bottoms, and hence unquenchable, unattainable" (Nabokov 1990: 10-11).

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. También resalta que el final tiene un aspecto irónico, puesto que su muerte evita que se encuentre con Klara y sepa su infidelidad. Respecto a esto, se puede comentar que son pocos los personajes femeninos que aparecen en los relatos de Nabokov. De hecho, Naumann (1978: 6) destaca esta ausencia de personajes femeninos. Como excepción tenemos los siguientes casos: "A Russian Beauty", "Mademoiselle O", "First Love" y "The Vane Sisters". En el caso de "Details of a Sunset", Klara es un personaje secundario y simboliza el refugio frustrado del personaje masculino, puesto que Mark se ve abandonado por la mujer que ama, como también sucede en "Beneficence."

La ironía de "Details of a Sunset" se deduce de lo que dice el narrador,

que Mark sigue vivo, y de cómo lo dice, utilizando el estilo directo e indirecto y la descripción objetiva, para dar a entender lo contrario, que Mark realmente se muere, puesto que juega con los dos niveles ontológicos. Esta ironía es fácilmente comprensible pero se entiende de forma indirecta, porque, al utilizar el discurso directo o la descripción objetiva, que normalmente reflejan la realidad, el lector puede creer que Mark sigue vivo. Por tanto, se trata del principio de economía que comenta Muecke (1986: 52) y que consiste en la producción de un efecto supremo por medio de características poco extravagantes, es decir, el uso del estilo directo e indirecto y la descripción objetiva. Sin embargo, en el transcurso del sueño encontramos algunas claves que nos pueden hacer pensar que no es real, como el hecho de pasar directamente al comedor “porque las personas felices no necesitan una entrada”. Por tanto, en general, podemos señalar que se trata de un enunciado marcado, ya que el enunciador deja alguna pista para que no se interprete el texto literalmente. Estas pistas también descubren la intención irónica del enunciador, que pretende que se entienda lo contrario de lo que dice literalmente. Por eso, como destaca Hutcheon (1995: 58), la ironía es una estrategia relacional, puesto que se da, no solamente entre los significados abiertamente y encubiertamente expuestos en el relato, sino también entre las personas, en este caso el enunciador irónico, que es la voz que nos cuenta la historia y que no tiene una identidad por tratarse de un narrador extradiegético y heterodiegético, y el intérprete, que es el lector. El lector de “Details of a Sunset” rechaza el significado literal, que da a entender que Mark vive, y piensa en otra interpretación, es decir, en la muerte de Mark, como nos lo muestra claramente el narrador extradiegético con las dos últimas frases del relato. El lector también se decide por los conocimientos del autor, por lo que se da cuenta de la intencionalidad irónica del enunciador. De este modo, finalmente, elige un significado válido, es decir, que todo ha sido un sueño delirante del pobre Mark moribundo. De tal forma ha seguido el lector estos pasos que Booth (1974: 10-12) los señala como necesarios para que el destinatario de la ironía la entienda totalmente. Para ello, el lector ha debido comprender las implicaturas del texto, que le han hecho entender que se ha tratado de un viaje onírico al mundo de Mark. Sus competencias lingüística, cultural e ideológica (Hutcheon 1981: 150) le han ayudado a hacerlo así. El lector entiende perfectamente el significado de las palabras utilizadas, y cultural e ideológicamente puede entender que un hombre delire en su lecho de muerte con aspectos de su vida de forma distinta a la que le marca la realidad objetiva.

En la clasificación de la ironía que hace Booth (1974) dependiendo de los resultados obtenidos, consideramos que “Details of a Sunset” ejemplifica la denominada *tragedia del vacío*, porque es una forma de lamento ante el hecho de que las cosas no sean de otra forma, es decir, la predisposición de Klara hacia Mark. Respecto a la categorización de funciones que marca Hutcheon (1995), destacamos la de *reforzamiento* porque resalta el hecho de que se comprenda lo contrario de lo que se da a entender, es decir, la muerte de Mark. También destacamos la *lúdica*, por el ingenio que muestra el autor con

ese juego de niveles ontológicos con lo que trabaja en el relato para confundir al lector. Por otro lado, en el título de "Details of a Sunset", se puede apreciar un cierto distanciamiento al utilizar la palabra *details*, como ya se ha comentado antes. Este distanciamiento también se puede destacar en la forma en la que el narrador describe, de forma fría y objetiva, la muerte de Mark con dos frases: "Mark no longer breathed, Mark had departed" (DS 26).

4.6. "The Return of Chorb" (1925)

Después de haber asistido a un concierto en la ópera, los Sres. Keller llegan a casa. La sirvienta les dice que Chorb (su yerno, relación que no se anuncia explícitamente al comienzo del relato) ha dejado dicho que la hija de éstos está enferma. Los padres deciden ir a verlos inmediatamente y se sienten molestos porque Chorb ha llevado a su hija a un hotel barato.

A Chorb le había resultado más sencillo decir que la hija de los Sres. Keller estaba enferma que explicar que había muerto. Desde el momento en el que su esposa muere, Chorb decide hacer el viaje de vuelta por los lugares por los que estuvieron de luna de miel, creyendo que así obtendría una imagen fiel de ella que la reemplazara para siempre. Pasa por Niza, Suiza, la selva negra y llega a la ciudad donde viven sus suegros y donde conoció a su esposa. Se instala en el hotel barato en el que pasaron su primera noche de casados, donde llegaron por casualidad después de escaparse juntos antes de celebrar el banquete de bodas. Desde el hotel da una vuelta recordando los lugares por los que había caminado con ella. Pasa por la casa de los Sres. Keller y es cuando Chorb le dice a la criada que su esposa está enferma. Al volver al hotel, se plantea que va a pasar una noche muy triste si está solo y busca la compañía de una prostituta. En la habitación se queda rápidamente dormido; más tarde, lo hace ella. Al poco rato, ésta se despierta por los chillos de Chorb, que no la había reconocido. Una vez más calmado, Chorb se sienta en el sofá y sonríe. A la chica le da miedo esa actitud y se viste. En ese momento, se oyen las pisadas y voces de los Sres. Keller diciendo que la chica de la habitación es su hija. La chica sale de la habitación y entran los padres de la esposa de Chorb. El botones y la chica se quedan escuchando en el pasillo. Sin embargo, en la habitación de Chorb todo está en silencio.

El narrador es omnisciente, puesto que sabe lo que ocurre y se centra en lo que Chorb piensa. Es también un narrador extradiegético-heterodiegético, es decir, un narrador en primer grado que cuenta la historia de la solitaria vuelta de la luna de miel de Chorb, una historia de la que el narrador no participa, por lo que se le puede denominar enunciador de la historia, al no tener una identidad. Su función es básicamente narrativa, aunque también se puede apreciar una función ideológica (Genette 1989: 310) con respecto a los Sres. Keller. Esta función se manifiesta cuando enjuicia con algún comentario la acción: "But they were wrong, of course, in thinking that their daughter was ill" (DS 60). La utilización de "of course" por parte del enunciador subraya el

hecho de que los Sres. Keller no entiendan a Chorb ni su soledad. Sin embargo, cabe destacar que este enunciador, como así lo hace Shroyer (1999: 90), no enjuicia en ningún momento la moralidad de Chorb.

Otro aspecto de este enunciador es que es capaz de mostrarnos los pensamientos del protagonista con el estilo libre indirecto, y encontramos:

On the way downstairs he realized how weary he was, and when he found himself in the alley the blurry blue of the May night made him dizzy... Chesnut trees now were in flower. *Then*, it had been autumn. He had gone for a long stroll with her on the eve of the wedding. (*DS* 64)

Se puede apreciar cómo el enunciador describe lo que hace el protagonista y cómo deduce que ya ha sido otoño desde la perspectiva del propio personaje, es decir, aparecen las voces del enunciador y del personaje en el mismo discurso (Martin 1986: 138). Asimismo, como también es característico del estilo indirecto libre, no se utiliza una frase introductoria o un verbo del tipo *verba dicendi* que señalen que se vaya a contar algo. Además, permite caracterizar al personaje, ya que ayuda a crear la impresión de que ha estado tan abstraído en la muerte de su esposa que no se había dado cuenta de la época del año. Sin embargo, el uso del estilo indirecto libre no tiene un efecto irónico sustancial.

También destacamos de la cita anterior el uso de la letra cursiva. Ésta es una característica en la obra de Nabokov. Así, aparece escrita en cursiva una carta que un personaje le dirige a otro⁸ 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, como en este ejemplo, en las que aparece la cursiva sin un motivo especial, excepto por el hecho de que con ello se enfatizan razones subjetivas, lo cual no es inusual.⁹ Veamos casos de relatos como “Terra Incognita” o “Tyrants Destroyed”, por ejemplo:

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

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

⁸ Como sucede en “Breaking the News”, “The Potato Elf”, “Lips to Lips”, “Wingstroke” y “Revenge”.

⁹ 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”, “Vasily Shiskov”, y “The Sea Port”.

Estos ejemplos, junto con el perteneciente a “The Return of Chorb”, tienen lugar cuando el narrador quiere enfatizar algo y, como está usando el texto escrito, utiliza letras de diferente tipo. Cambia la forma de las letras para que el lector sea consciente de ello y se subraye su subjetividad.

Otro aspecto de este enunciador es el uso de dos perspectivas diferentes al describir un hecho. Así, encontramos:

A little way off the funnel of a workers' van emitted gray-blue smoke which drifted aslant and dissolved between the branches –and a resting workman, one hand on his hip, contemplated the young lady, as light as a dead leaf, dancing about with that little spade in her raised hand. She skipped, she laughed. Chorb, hunching his back a bit, walked behind her. (*DS* 65)

En este párrafo de la narración breve, junto con la perspectiva del narrador, aparece la del trabajador. El ejemplo más conocido de esta técnica en el autor tiene lugar en *Lolita*, donde encontramos:

Three doctors and the Farlows presently arrived on the scene and took over. The widower, a man of exceptional self-control, neither wept nor raved. He staggered a bit, that he did; but he opened his mouth only to impart such information or issue such directions as were strictly necessary in connection with the identification, examination and disposal of a dead woman, the top of her head a porridge of bone, brains, bronze hair and blood. (Nabokov 1986: 98)

En este pasaje se halla la descripción de cómo llega Humbert al lugar del fatal accidente de su esposa. Sin embargo, la perspectiva cambia, puesto que hasta ese momento es Humbert el que habla, mientras que aquí se explica el suceso en tercera persona.

Un rasgo que también se puede resaltar de “The Return of Chorb” es el uso de varios reflejos de la persona de Nabokov en su argumento. Green (1980 a: 378) comenta, por ejemplo, la muerte absurda del padre del autor como una idea dominante en su obra y destaca algunos relatos donde aparecen muertes arbitrarias, como en “The Return of Chorb”, donde el protagonista pierde a su esposa en la luna de miel, “A Russian Beauty”, donde Olga muere al dar a luz, o “A Dashing Fellow”, que acaba con la frase: “And then, sometime later, we die” (*ND* 137). También encontramos huellas personales del autor en “A Bad Day”, donde el narrador presenta a dos jóvenes barones Korff, y 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 estos críticos, y, junto con Nicol y

Barabtarlo (1993: 5), Meyer (1993: 5) y Shroyer (1998: 53), subrayan 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 cuando tenía la misma edad que el protagonista. En 1911 el padre de éste tenía que batirse en un duelo que nunca tuvo lugar. Este episodio Nabokov lo relata en *Speak Memory*¹⁰ desde el punto de vista del autor que recopila sus memorias. Sin embargo, “Orache” es una ficción basada en esos hechos y, aunque el narrador es heterodiegético, en la historia aparece el estilo indirecto libre, además de estar 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”, ambos críticos 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”¹¹. Finalmente, Shroyer destaca algunos casos más. Por ejemplo (Shroyer 1998: 57), la protagonista de “A Russian Beauty”, Sonia, tiene muchas características en común con la hermana de Nabokov, Olga. También sostiene (Shroyer 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 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. De hecho, encontramos ecos de esta circunstancia en el relato en al menos estos dos lugares:

Keller punched his gibus open and said in his precise slightly guttural Russian:

10 En los relatos “Orache” y “A Bad Day” Nabokov refleja episodios de su niñez, como se ve en su autobiografía *Speak, Memory*, recurso que tiene su tradición en la literatura rusa 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 Turgenev, *Sonidos del tiempo* de Mandelstam, *Estepa* de Chéjov, *El viaje de Gleb* de Boris Zaitsev y *La vida de Arsenev* de Bunin.

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

Hay otros relatos que sobresalen por su vinculación a la persona de Nabokov, aunque con respecto a los personajes y no al narrador. Uno es “Perfection”, ya que se considera que su protagonista comparte muchas características con el autor, posiblemente también con los tutores de Nabokov en Rusia, e incluso con el hecho de haber acompañado a un alumno al que dio clases en las costas del mar Báltico (Tolstaia y Meilakh 1995: 652). Los otros relatos son “The Admiralty Spire” y “Spring in Filata”. No son relatos autobiográficos, aunque ambos muestran aspectos del primer amor que tuvo Nabokov en Rusia. Es una muchacha a quien vio por última vez en Rozhdestveno en agosto de 1915 y a la que llama Tamara en la ficción (Tolstaia y Meilakh 1995: 654).

"That man is insane. How dare he, if she's ill, take her a second time to that vile hotel?" (DS 60)

Frau Keller had sobbed all night; her husband, who had always regarded Chorb (destitute Russian émigré and *littérateur*) with suspicion, now cursed his daughter's choice. (DS 63)

Son dos fragmentos que, además, subrayan la incompreensión de los Keller hacia su yerno, y también, por tanto, la soledad del protagonista por la muerte de su esposa.

Un aspecto que destaca especialmente en "The Return of Chorb" es el uso de la memoria. Hay que recordar que la idea de Chorb es: "He thought that if he managed to gather all the little things they had noticed together –if he re-created thus the near past– her image would grow immortal and replace her for ever" (DS 61). Esto es lo que pretende en su recorrido. En este relato vemos cómo Nabokov pone en práctica el uso de la memoria, que aprecia en su estudio de Proust en su *Curso de literatura europea*. El autor considera que los recuerdos se vuelven a invocar con una acción presente relacionada con los sentidos, por lo que la exposición del tiempo pasa a ser una mezcla subjetiva de pasados y presentes. De esta forma, para que la memoria recupere el pasado, "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). Este rasgo se puede destacar en "The Return of Chorb" cuando, al llegar Chorb a la entrada de la casa de la niñez de su esposa, ésta le hace recordar:

Beyond the gate, and beyond a dim 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 keenest of all memories. (DS 65)

En el estudio comparativo que realiza Alter (1991) sobre el uso de la memoria en Proust y Nabokov, este crítico destaca, junto con este ejemplo, otros dos más de Nabokov: "Christmas" y "The Doorbell".

En "Christmas", cuando el padre está contemplando 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 de ella 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)

Son ejemplos de Nabokov en donde se puede argumentar que, como Proust, considera que el pasado está asociado con la memoria involuntaria, como sucede en estos casos, aunque el propósito del autor sea artístico.

Otra característica que también se puede comentar de “The Return of Chorb” es el efecto irónico del final del relato, que vuelve a enfatizar la soledad del protagonista. Anteriormente, el narrador nos ha contado que Chorb decide contratar la compañía de una meretriz porque le angustiaba el hecho de pasar solo la noche en la habitación de un hotel. Al final, llegan los suegros a su habitación, con lo que se da a entender que los padres de su esposa van a pensar que la noche que ambos han tenido en el hotel ha sido muy distinta de la que, en realidad, tan castamente han pasado.

One could hear the voice of the lackey repeating mournfully: “But look here, there’s a lady with him”. And an irate gutural voice kept insisting: “But I’m telling you she’s my daughter”. The footsteps stopped at the door. A Knock followed.

The girl snatched her bag from the table and resolutely flung the door open. In front of her stood an amazed old gentleman in a lusterless top hat, a pearl stud gleaming in his starched shirt. (*DS* 69)

En este caso, el aspecto irónico del relato enfatiza la incomprensión de los Sres. Keller, incomprensión que Naumann (1978: 25) ha estudiado en su análisis del Sr. Keller. La función irónica en este relato es la de reforzar y destacar esta incomprensión, ya que, como comenta Hutcheon (1995: 48) de esta función, la ironía “[is] used to underline a point... [It is] necessary for emphasis”, y se ha conseguido utilizando el estilo directo al presentar los hechos del final del relato, con la prostituta saliendo de la habitación de Chorb y sus suegros entrando. En este relato, la ironía, más que ser una figura retórica autónoma que se utiliza para la parodia, el distanciamiento, etc., ayuda a intensificar la sensación de soledad e incomprensión de Chorb. Para ello, el autor ha utilizado el estilo directo, una forma mimética de presentar los hechos. Sin embargo, hace uso de las palabras del Sr. Keller para subrayar su incomprensión por Chorb, ya que la chica de la habitación no es su hija.

Un tipo de ironía similar la utiliza Nabokov en “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, de modo que 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. Sin embargo, el reencuentro no tiene lugar, de forma que el hecho de no haberse visto en el tren ha sido “A Matter of Chance”. En este relato, la ironía refuerza, precisamente, esta idea. Tammi (1985: 132) y Naumann (1978: 95) han destacado esta ironía en “A Matter of Chance”, la cual se utiliza para remarcar la angustia del exilio y, como en “The Return of Chorb”, la soledad del protagonista.

La soledad de Chorb es el tema básico de “The Return of Chorb”, y queda intensificada de diversas formas a lo largo del relato, como ya hemos visto. Una de estas formas es la ironía, en la cual vamos a centrarnos.

Ironically, in surviving the night, Chorb may fail in this second, unexpected confrontation with his past. The silence behind the closed door conveys the shock of the Kellers and Chorb. It seems likely the Keller will never believe Chorb's explanation... Chorb's dilemma in explaining to his parents-in-law becomes more complicated when he takes the prostitute. Ironically, the prostitute leaves early after a chaste night, but not before the Kellers appear. (Naumann 1978: 22-23)

Es visible la ironía dramática al final del relato, como también comenta Shroyer (1999: 89), cuando los padres de la esposa de Chorb se aproximan por el pasillo mientras aseguran que la mujer de la habitación es su hija. Consideramos que se trata del principio de economía (Muecke 1986: 52), que busca un efecto preeminente utilizando características poco extravagantes. El retrato que se ha dado de los Sres. Keller, el disgusto por alojarse en el hotel y el hecho de que fuera su única hija y de que hubieran estado un mes sin saber nada de ella lleva a pensar, como un efecto lógico, que los Sres. Keller quisieran verla inmediatamente, sabiendo, además, que está enferma. Por otro lado, también se comprende que la angustia de la soledad de Chorb le lleve a pasar la noche acompañado. Sin embargo, el hecho de que los Sres. Keller vean salir otra mujer, probablemente una prostituta, de la habitación de Chorb, con la que su yerno no ha hecho nada, consigue un efecto irónico, en el que se utiliza un enunciado no marcado (Lozano, Peña y Abril 1982: 161). Por tanto, el enunciador sabe que el lector tiene suficiente información –el carácter de los Keller, lo que piensan sobre Chorb– como para reconocer el aspecto irónico –que ha pasado una noche con una prostituta por no estar solo y sus suegros no lo van a creer. De esta forma, el lector comprenderá ese aspecto irónico de la situación utilizando esas implicaturas. En este caso, le resulta

sencillo al escritor asumir las posibles reacciones del lector en el proceso de la formación de su discurso al utilizar esta figura retórica (Widdowson 1989: 252), ya que el lector observa la ironía que se da entre los personajes y no participa de una forma directa, como sucede en otras ocasiones.

Uno de los participantes de esta ironía es el autor, cuya intención es irónica, al plantear esta situación en el texto para enfatizar más la soledad de Chorb y la incompreensión de los Sres. Keller hacia su yerno. Otro es el destinatario de la ironía, en este caso el lector, que observa la situación desde una posición externa. Por último, las víctimas de la ironía son, por un lado, los Sres. Keller, cuya predisposición en contra de Chorb les hará incapaces de creer que en su habitación no ha ocurrido nada, y, por otro, Chorb, que es el objetivo de esa trampa irónica que le ha planteado el destino.

Utilizando la clasificación sobre los resultados obtenidos por la ironía que utiliza Booth (1974), se hablaría aquí de la denominada *tragedia del vacío*, ya que se da un lamento porque las cosas sean como son y no de otra forma: con la muerte de la esposa de Chorb, su soledad y el hecho de que sus suegros no crean que no ha pasado nada con la meretriz y no entiendan que únicamente quería estar acompañado. Sin embargo, como ya se ha dicho, la ironía no es el aspecto más emblemático de "The Return of Chorb", sino que más bien contribuye a resaltar el tema del relato: la soledad del protagonista.

4.7. "A Nursery Tale" (1926)

Erwin se sienta todos los días en el tranvía y ve una acera al ir al trabajo por la mañana y la otra al volver. De esta manera, selecciona las muchachas que le gustan. Al hacerlo, tiene el hábito de morderse el labio. Un día, está en un café admirando jovencitas y se le sienta enfrente una señora de mediana edad. Erwin miraba a las muchachas y las iba seleccionando. La señora le dice que eso se puede arreglar. Al oírlo, Erwin casi se cae de la silla. La señora se quita un guante y le confiesa que es el diablo y que nace tres o cuatro veces cada doscientos años. Frau Monde le ofrece un harén que podrá elegir con su sistema, es decir, mordiéndose un labio, a partir del día siguiente, domingo, desde el mediodía hasta la medianoche. La condición que le impone es que el número de chicas sea impar. Frau Monde le enviará una señal con la que acepta a cada una de las chicas que Erwin elige.

Al día siguiente, Erwin se levanta pensando que todo ha sido un sueño. El reloj de la iglesia marca el mediodía y Erwin empieza su selección. Cuando tiene cinco, vuelve a casa. En el tranvía se encuentra con Frau Monde, que le dice que con ese número impar puede ir a casa hasta la noche y que se encontrarán entre el número doce y trece de la calle Hoffmann. Una vez en casa, Erwin decide que son pocas chicas y sale en busca de más. Consigue once y resuelve ir a la calle Hoffmann. A las once de la noche, ve una muchacha que, sin querer, incluye en su harén por lo que tiene que buscar una más para tener un número impar. Finalmente, ve una muchacha por la espalda, la sigue y,

cuando le ve la cara, se da cuenta de que ha sido una de las chicas que ya ha seleccionado por la mañana. Erwin está en la calle Hoffmann, llega la medianoche y se encuentra con Frau Monde, que ya sabe que su número es par. Erwin se despide de ella. Su andar es pesado. Sabe que al día siguiente es lunes y tiene que trabajar.

Como comentan tanto Nabokov, en el prólogo de su relato, como Naumann (1978: 117) y Lee (1976: 31), "A Nursery Tale" (así como, un poco más adelante, también lo será la novela corta *The Enchanter*, escrita en 1938) supone un primer germen del argumento de la novela *Lolita*, ya que aparece un hombre mayor enamorándose de jovencitas.

El narrador de "A Nursery Tale" es del tipo extradiegético y heterodiegético, es decir, se trata de un narrador en primer grado que cuenta una historia de la que no participa (Genette 1989: 302), como ya hemos visto en otras ocasiones. Además, no se destaca por ser un narrador autoconsciente, como en "Recruiting", aunque tenga consciencia de su labor narrativa, como se aprecia en estos ejemplos:

This rhetorical turn often occurs in fairy tales and, as in fairy tales, our young man soon realizes he was wrong. (TD 50)

[...] but most enchanting, perhaps, was the curve of her cheek...that dipping line no words, of course, could describe. (TD 51)

Ambos aluden al hecho de que se trata de una ficción. Por otro lado, también destaca la repetición de la frase "Fantasy, the flutter, the rapture of fantasy!" al empezar el relato (TD 45), al finalizar la primera sección de éste (TD 46) y antes de que Erwin vea la cara de la que iba a ser su decimotercera elegida (TD 59). Esta repetición recuerda al lector que el relato es una ficción (Naumann 1978: 117), ya que constituye un modelo que se repite en diversas ocasiones a lo largo de éste. También se pueden apreciar casos similares cuando Frau Monde dice que nace tres o cuatro veces cada doscientos años y aparece tres veces en el relato, además de aquella en la que la recuerda Erwin. Otro ejemplo es el hecho de que Erwin vaya a conseguir a su decimotercera elegida y, al final, solamente consiga doce, cuando ha quedado con Frau Monde entre los números doce y trece de la calle Hoffmann. La repetición de modelos es una característica de Nabokov. El autor reitera una imagen sin ninguna lógica en su elección en sus obras. En *Despair* se repite mucho el número nueve en fechas o viviendas y el color lila en diversas descripciones. En *Lolita* se repite el número 342 en habitaciones de hotel o viviendas y "The Enchanted Hunters" como nombre de un hotel y de una obra de teatro (de Jonge 1979: 62 y Barreras 1997 a: 118).

El enunciador de "A Nursery Tale" es omnisciente, ya que cuenta todo lo que le sucede al protagonista. Llama la atención que en sus descripciones

muestra a las chicas con la sensualidad con la que las percibe Erwin, y encontramos descripciones como las siguientes:

Then, feigning casual abstraction, he looked-shameless Erwin did look –following her receding back, swallowing her adorable nape and silk-hosed calves, and thus, after all, would he add her to his fabulous harem! (TD 46)

The lustrous leaves of the lindens moved in the wind; their ace-of-spades shadows quivered on the graveled path and climbed in an airy flock the trouser legs and skirts of the strollers, racing up and scattering over shoulders and faces. (TD 51)

[...] her eyelashes beat so brightly as to look like raglets of her beaming eyes; but most enchanting, perhaps, was the curve of her cheek. (TD 51)

Erwin stared at these magnificent legs, naked nearly up to the groin and peding with passionate power. (TD 56)

She walked swinging her hips very, very slightly, her legs moved close together. (TD 57)

Se trata de ejemplos de lo que Bakhtin considera las expresiones típicas de un grupo (de cualquier tipo: nacional, social, etc.), en este caso de Erwin. De esta forma, al aparecer así en el texto, dan a entender la participación del enunciador que las utiliza, el narrador heterodiegético y extradiegético de “A Nursery Tale”, del “horizonte ideológico-verbal” de la lengua del personaje (en Lozano, Peña y Abril 1982: 152). Son ejemplos de estilo indirecto libre, ya que junto con la voz del narrador se aprecia la voz del personaje, que modela el tono sensual de las descripciones. En consecuencia, estas citas aparecen con una “double-edged nature” (Rimmon-Kenan 1983: 116), la del narrador y la del protagonista. Estos ejemplos muestran la perspectiva interna del personaje, de manera que parece que el lector capta sus pensamientos. Sin embargo, el lector no solamente es consciente de dichos pensamientos sino también de la forma en la que éstos se expresan, por lo que el narrador está caracterizando al personaje con su propio lenguaje. Esta caracterización resulta irónica, ya que esas palabras, más que pertenecer al enunciador, pertenecen al personaje, mientras que el enunciador se distancia, dando a entender el comportamiento exagerado, en este respecto, del personaje.

De “A Nursery Tale” cabe mencionar la ironía que encierra ya desde el propio título del relato, que, como destaca Naumann (1978: 116), no va dirigido a un público infantil. Marchese y Forradellas (1986: 404) señalan que el título pertenece a la semántica del texto, por lo que es parte del texto del relato. Consideran que es una información condensadora del texto y que lo anuncia, por lo que puede sugerir el desenlace al lector. Sin embargo, en este caso se percibe un juego irónico con él, porque se quiere dar a entender lo con-

trario de lo que anuncia el título del relato. El título de “A Nursery Tale” se enmarca en aquel grupo de títulos, según Eberenz (1989: 246), que quieren llamar la atención del lector, demostrando ser luego su contenido totalmente contrario a lo que indica su título. Éste es el caso también de “The Canterville Ghost” de Oscar Wilde, “The Legend of the Sleepy Hollow” de Washington Irving o “El viejo verde” de Clarín. Ésta es una manera de jugar con el lector, adelantándole un tipo de información que, luego, resulta no ajustarse al tipo de contenido del relato. Esto hace que, dependiendo de autores y tendencias, el lector no pueda confiar totalmente en toda la información que ofrece el título. En este caso de Nabokov, se trata de un juego irónico propuesto al lector. Una vez entendido el relato, el lector percibe un contraste entre lo que se dice en el título y la información que se da en el relato, de tal manera que el autor rompe la máxima de veracidad de Grice, por darse un objetivo irónico en ella. En el caso del título “A Nursery Tale”, el autor utiliza el mecanismo de las comillas de distancia (Lozano, Peña y Abril 1982: 159). Nabokov repite el nombre por el que se conocen los cuentos infantiles, pero cambia su actitud. Ese título se utiliza para relacionarlo con el hecho de que el harén de Erwin está compuesto por jovencitas, casi niñas. Asimismo, a la vez, el autor lo utiliza de forma burlona, distanciándose de su significado inicial infantil. Comprobamos, como apunta Fabb (1997: 264) de la ironía, que “the speaker dissociates herself from the thoughts communicated”.

Se trata de un relato fantástico contado de forma realista. En el título ruso del relato, *Skazka*, se menciona el género que utiliza el autor en dicho relato. Naumann (1978: 117) comenta que en la lengua rusa hay una categoría o género de narración breve llamada *Skazka*. Se trata de un trabajo literario narrativo en prosa. A veces, su objetivo es el entretenimiento; otras, tiene un propósito didáctico. Normalmente aparece un personaje fantástico, como Frau Monde, y contiene sucesos sobrenaturales. En “A Nursery Tale” se encuentran ecos intertextuales, porque se utiliza el tema del pacto con el diablo como texto parodiado en el texto parodiante de Nabokov. El diablo se le presenta a Erwin en forma de una mujer entrada en años, Frau Monde, en cuya M se puede adivinar la figura de unos cuernos.¹²

The shed glove revealed a big wrinkle hand with long, convex, beautiful fingernails. ‘Don’t be surprised’, she said with a wry smile. She muffled a yawn and added: ‘In point of fact, I am the Devil.’ (TD 47)

Cabe destacar dos aspectos de esta confesión. El primero es el hecho de no llevar el guante y luego decir quién es. Cirlot (1981: 230) interpreta ese

¹² de la misma forma que en el título de la novela *The Eye* se pueden adivinar dos ojos y una nariz.

gesto como una forma de hablar sin velos y mostrar la consciencia claramente. También es importante la figura de la mujer, ya que, como destaca Escatín (1996: 208), se le puede unir tanto a la virtud como al vicio, y ha sido símbolo de la maldad en muchas ocasiones. Por ejemplo, la misoginia clásica o la de la época medieval, que veía a la mujer relacionada con lo monstruoso o como sucede en el presente relato.

El primer aspecto paródico relacionado con el tema del pacto con el diablo tiene lugar cuando Erwin y Frau Monde hablan sobre la condición que se ha de imponer para que éste consiga su harén.

One condition, nevertheless, must be set. No it is not what you are thinking. As I have told you, I have arranged my next incarnation. *Your soul I do not require. Now this is the condition: the total of your choices between noon and midnight must be an odd number. (TD 49)*

En este ejemplo, Frau Monde juega con las expectativas que crea la palabra condición, teniendo en cuenta que le ha confesado que es el diablo.¹³ Ha apelado a la competencia literaria de Erwin y del lector para decir que no es lo que uno se imagina, su alma, sino que el número de chicas sea impar.

El domingo por la mañana, Erwin parece creer que el día anterior había estado durmiendo y todo había sido un sueño.

Many are the dreams that can be brought on by a mug of dark beer laced with brandy. Thus reflected Erwin when he awoke the next morning –he must have been drunk, and the talk with that funny female was all fancy. (TD 50)

Une así la conversación con el diablo al sueño. En este sentido, Escatín (1996: 116) comenta que el diablo suele vincularse al sueño.

Otro aspecto irónico del relato es la utilización del reloj de una iglesia, precisamente, para señalar el momento a partir del cual Erwin puede empezar a elegir su harén. Por tanto, señala también el momento en el que empieza a caer en la tentación y cometer pecado.

La forma en la que la selección de chicas de Erwin se da por aceptada es, como señala Boyd (1993 a: 260), especialmente nabokoviana. De hecho, el

¹³ Connolly (2000: 32-33) destaca el hecho de que Frau Monde deja claro que no se parece a uno de esos diablos de épocas anteriores y, de hecho, el tratamiento que se le da en este relato es distinto del que se le da en la literatura tradicional.

autor muestra un gran ingenio para hacerle entender a Erwin que han sido aceptadas, pero sin desentonar con respecto al contexto en el que esas frases aparecen cuando las mencionan otros personajes o sirven para describir una situación. Hay un juego con la colocación de palabras en el texto, no con respecto al diálogo entre los personajes, sino respecto a la forma de enviar el mensaje. Además, cabe mencionar que este aspecto se ve apoyado con el uso del discurso directo. Veamos algunos ejemplos:

'Both, please' Erwin requested quickly.

'Yes, of course', said the other in response to her sister's words...
(TD 52)

'Three?' he said to himself. 'Odd number... As she went by, now closely escorted by our ridiculous rival, Erwin remarked simultaneously the crimson artificial rose in the lapel of her jacket and the advertisement on a billboard: a blond-mustached Turk and, in large letters, the word 'Yes!', under which it said in smaller characters: 'I smoke only the Rose of the Orient'. (TD 52)

While Erwin watched her quick gestures ... a German word, like a window, flashed open in her Slavic speech and this chance word ('*offenbarg*')¹⁴ was 'the evident' sign. (TD 55)

She walked swinging her hips very, very slightly, her legs moved close together ... and although Erwin gave no command mentally, he knew that his swift secret wish had been fulfilled.

'Oh, of course, of course', replied the old man coaxingly, bending toward the child. (TD 57)

Son ejemplos de los mensajes que Frau Monde envía a Erwin y que encajan perfectamente en las conversaciones de los otros personajes, por lo que esos mensajes pertenecen a dos contextos comunicativos diferentes, el de los otros personajes y el de Erwin y Frau Monde.

Finalmente, Erwin se tiene que encontrar con Frau Monde a medianoche, la hora de las brujas, en la calle Hoffmann, lo que indica una clara alusión al autor alemán, como también destacan Naumann (1978: 117) y Boyd (1993 a: 259), y a sus relatos fantásticos. Además, "A Nursery Tale" tiene en común con el relato fantástico de Hoffmann el hecho de empezar de una forma realista y aparecer pronto algo sobrenatural (Martín de Riquer y Valverde 1991: 86). Ése es el caso de Frau Monde y su propuesta en el relato de Nabokov. Estas alusiones a otros autores literarios son muy habituales en la obra breve de

14 Este adjetivo alemán significa "manifiesto" o "claro".

Nabokov y aparecen sin desentonar en el contexto que se dan. Por ejemplo, en “A Forgotten Poet”, después de que durante mucho tiempo se le considerara muerto a Konstantin Konstatinovitch Perov, aparece un anciano anunciando que es el poeta en el homenaje que se le hace a Perov, y 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 ideal es uno que debe 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” también destaca el hecho de que, cuando Erwin iba a conseguir su número trece para el harén, al final se sigue manteniendo el número doce. En este sentido, cabe recordar la explicación de Meyer (1993: 9) sobre estos dos números en la cultura rusa: “[...] 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)”. Son aspectos culturales que también se pueden encontrar en otros relatos del autor. Así, Barton Johnson (1993: 59) destaca en “Terror” una gran presencia del sonido *uuu*, que es la exclamación en ruso para señalar terror u horror, que ya aparece en la primera sílaba acentuada del título en ruso de la historia “Uzhas”.

En “A Nursery Tale” Erwin no consigue el sueño de su vida, y ésta es precisamente la ironía que sufre el protagonista, que es la víctima de dicha ironía. Por tanto, el mensaje didáctico de la *Skazka* se cumple, puesto que defiende que no se debe ser avaricioso y lujurioso. De haberse conformado Erwin con cinco muchachas para su harén, probablemente no hubiera perdido a todas, como le pasa al final¹⁵. Como destaca Naumann (1978: 119): “The irony of the falling action lies in the fact that his harem is all gathered for him but not for his having”.

La ironía de “A Nursery Tale” se basa en que el tema sobre el pacto con el diablo queda parodiado en el texto parodiante de Nabokov, que lo ha incluido con ese propósito. Sin embargo, “A Nursery Tale” se desvía del original, ya que no cumple todas sus características, y adopta un tono burlón respecto al tema del que se hace eco. Por ello, es necesario recurrir a la compe-

15 Nabokov escribió en una carta a Andrew Field en 1966: “[The thing that gives the story its chief charm] is that he would have had his harem if he had not added the nymphet (No. 12) to his list, since the odd number, would not have been changed to an even number by the addition of the last, already selected girl (No. 1)” (en Boyd 1993 a: 259).

tencia literaria y al conocimiento cultural del lector, que le puedan permitir apreciar los ecos intertextuales y el tono burlón con respecto al tema original. Es lo que tanto Eco (1979: 81) como Lozano, Peña y Abril (1982: 20) han denominado hipercodificación. Por tanto, se le podría denominar a Nabokov epígono, al tratar un tema tan utilizado como el del pacto con el diablo, un código ya caduco, desautomatizándolo con medios ya codificados, como es la parodia (Posner 1987: 134).

En "A Nursery Tale" Nabokov utiliza el principio de gran contraste que señala Muecke (1986: 53), puesto que hay una gran diferencia entre lo que se espera, un cuento de niños o una historia en la que se pacta con el diablo, y lo que ocurre, un relato dirigido a mayores y el hecho de que Erwin ni pierde el alma ni consigue su sueño secreto. Nabokov escribe un texto irónico que destaca por ser extraño y ridículo (Lozano, Peña y Abril 1982: 161) y que también se caracteriza por no cumplir con las expectativas que crea al principio del relato. Por tanto, el lector, como señalan Sperber y Wilson (1994 b: 238), para recuperar las implicaturas que le permitan entender la ironía, debe reconocer que lo que se dice se ha dicho anteriormente e identificar el origen. Así, reconocerá el tema original que se trata en "A Nursery Tale". También señalan estos autores que el lector debe reconocer la actitud del hablante, que, en este caso, es burlona e irónica. De no ser así, el lector se mostraría incapaz de captar la actitud del autor y de comprender la alusión de Nabokov al texto parodiado, siendo evidente que el contexto literario le da más fuerza a la ironía del relato. En el caso de "A Nursery Tale", cuanta más competencia y conocimientos literarios tenga el lector, mejor comprenderá el eco intertextual de este relato y, por tanto, mejor entenderá también la actitud del autor hacia el texto al que hace alusión. Se trataría de un ejemplo de los conocimientos compartidos entre el autor y el lector o "shared values", como los denominan Leech y Short (195: 276), que le permiten al destinatario comprender todas las implicaturas que ha dejado el autor en el texto irónico. Esto es especialmente importante al comprender el mensaje irónico, como destaca Tyler (1978: 396).

Por tanto, la comprensión del uso de la parodia o del mecanismo de las comillas de distancia serán las evidencias que poseerá el lector para entender la intención del autor de querer ser entendido irónicamente. El uso de las evidencias es algo que Sperber y Wilson (1994 a: 89) consideran tan importante como la codificación y descodificación de mensajes. Estos mismos autores (Sperber y Wilson 1994 b: 218) destacan que el emisor de la ironía, para hacerse comprender, debe asumir una serie de habilidades cognitivas y conocimientos del destinatario, que se reflejarán en la forma de comunicarse con su interlocutor y en lo que elige que sea explícito e implícito. En "A Nursery Tale" se da con la parodia y la manera de distanciarse burlescamente. Por tanto, el autor presupone un tipo de lector implícito que sepa cubrir los espacios vacíos que deja al escribir el relato. Sin embargo, el autor debe dejar claramente implícita la información para dirigir la comprensión del lector, ya que, cuanto más fuerte sea esa implicatura, más seguro estará el receptor de haber entendido correctamente el mensaje. En el caso del presente relato, son evidentes los aspectos irónicos. Además, en "A Nursery Tale" vemos que se cum-

plen las características que Booth (1974: 5) señala en la ironía. Se trata de un significado deliberado, puesto que la intención del autor es la de ser entendido de forma irónica, utilizando la parodia. El significado es indirecto porque se necesita conocer la alusión al tema original para comprender el texto de Nabokov totalmente. Finalmente, el significado de “A Nursery Tale” es estable y limitado, porque el descubrimiento del eco intertextual del relato de Nabokov permite que se entienda únicamente teniendo en cuenta la cualidad irónica que encierra el texto.

Los participantes del juego irónico planteado en “A Nursery Tale” son el enunciador, cuya intención es la de ser irónico, el destinatario, que es el lector, y la víctima que es Erwin, que, pudiendo conseguir el sueño de su vida, se tiene que conformar con seguir soñando. La comprensión irónica del relato es posible gracias a la figura del destinatario, el lector, cuyas competencias lingüística, cultural e ideológica son lo suficientemente apropiadas como para comprenderla. El lector descubre los ecos intertextuales del texto con el tema del pacto con el diablo, el tono burlón en el título inglés del relato y el género paródico con el que trabaja el autor. Por eso, la participación del lector en este acto de comunicación es especialmente activa.

Siguiendo la clasificación propuesta por Booth (1974) de los resultados obtenidos por la ironía, se pueden señalar el de *la revolución*, ya que se socava el orden establecido del tema que se parodia, y el de *la liberación cómica*, porque se minan las convenciones que impone el texto original por medio de la parodia, así como por la forma cómica que utiliza. Por otro lado, siguiendo la categorización de funciones de la ironía señaladas por Hutcheon (1995), también se destacan varias: *la de reforzamiento*, ya que se enfatiza la ironía “A Nursery Tale”, *la ironía lúdica*, porque se aprecia el ingenio y el humor del autor al tratar ese tema, *la oposicional*, puesto que conlleva una naturaleza subversiva al trabajar de forma paródica un tema tan manido como el del pacto con el diablo y la *conectora*, porque crea la comunidad de lectores capaces de entender los ecos intertextuales y de los que no los reconocen porque los ignoran.

4.8. “An Affair of Honor” (1927)

Este relato se centra en Anton Petrovich, un emigrante ruso de clase burguesa afincado en Berlín. Un día llega a casa y encuentra que su esposa, Tanya, se ha entregado a Berg, quien fue oficial de la caballería rusa. Petrovich le pide a su esposa que abandone el domicilio conyugal y a Berg lo reta a duelo.¹⁶ Anton Petrovich elige como padrinos a dos borrachines, Mityushin y

¹⁶ Como en otros países europeos, en Rusia los duelos tenían una larga tradición, hasta el punto de que el zar Nicolás II promulgó una ley que hacía los duelos obligatorios para los oficiales de la armada cuando recibían insultos. Esta costumbre quedó proscrita después de la revolución de 1917 en Rusia (Meyers 1983: 129).

Gnushke. Más adelante, sus padrinos informan al protagonista de que ya han hablado con Berg, que se estuvo riendo del duelo y de ellos. Al día siguiente, le van a buscar para acompañarle al bosque donde se va a celebrar el duelo. En su camino se paran en una taberna. Petrovich busca el servicio de hombres, pero lo que hace es huir. Una vez en Berlín se siente mal, pero vivo. Decide estar solo en un hotel. Sin embargo, se encuentra con su compatriota Leontiev. Al final, llega a la habitación de un hotel y se siente desesperado. Petrovich vuelve a casa, donde le esperan Tanya, que sumisamente le hace un bocadillo, Mityushin y Gnushke, que le dicen que Berg se acobardó en el último minuto y sus padrinos entraron en la taberna para disculparse por su huida. Por tanto, el honor de Petrovich había quedado intacto. Tanya, al enterarse de lo ocurrido, abandona a Berg y quiere volver con su marido. Sin embargo, Petrovich se dice que esas cosas no pasan en la vida real. En realidad, sigue estando solo en la habitación del hotel. Se descalza y pide un bocadillo.

En el relato encontramos un rasgo propio de Nabokov: la afición al ajedrez. Vemos que los padrinos del protagonista juegan al ajedrez, y hallamos la siguiente expresión: “Mityushin kept pointing at the chessboard, repeating ponderously, ‘You finish him off like that king there -mate in three moves and no questions asked’” (RB 91). El personaje hace un símil de la situación con los movimientos en el juego del ajedrez. Este recurso nos recuerda a Luzhin en *The Defence*, quien entiende la realidad como un juego de ajedrez.

También se puede apreciar otro eco en los conocimientos de la literatura rusa que utiliza el autor en el relato. Además, se puede destacar que estos ejemplos tienen que ver con la cultura literaria rusa de ese lector de Nabokov de los años treinta, ya que hay muchos relatos en los que se alude a escritores rusos y únicamente conociéndolos se pueden entender esas alusiones. Sin embargo, en estos casos no hay notas aclaratorias en la versión inglesa, como sucede con otros aspectos de la cultura rusa, puesto que una de las características del típico lector anglosajón que a Nabokov le resultaban especialmente antipáticas es que no conociera la literatura rusa. Por esta razón, en alguna ocasión, como sucede en el prefacio de *Invitation to a Beheading*, el autor enfatiza el poco conocimiento de la literatura rusa y, por ejemplo, hace un cruce irónico de nombres con dos autores rusos: Tolstoevski (Nabokov 1963: 8).

En el prólogo de “An Affair of Honor”, el autor menciona un eco de la literatura rusa preciso y comenta que reconoce la influencia de *Combate singular* de Chejón (RB 83). En este relato Nabokov parodia el tema del duelo. Además, el personaje central hace ciertas apreciaciones sobre ese tema, recordando o comparándolo con otros duelos famosos de la literatura rusa. También este mismo personaje intenta recordar a *Onegin* para pretender imitar lo que hace el protagonista en su duelo (RB 100-101).

Estas alusiones a la literatura rusa son constantes en la obra de Nabokov. Recordemos, por ejemplo, *The Gift*, cuyo tema principal es la literatura rusa.

Esta característica se da también en sus relatos. "Sounds" muestra una referencia a *Ana Karenina*. Esta novela trata del amor de Ana, una mujer casada, por un hombre que no es su marido. Por tanto, la referencia a esta novela pasa a ser una analepsis de la trama del relato, ya que en "Sounds" también aparece una mujer casada que le es infiel a su marido, y sabemos que es su amante sólo al final, cuando la protagonista dice: "My husband called from town why I was gone" (CS 22-23). Por otro lado, Tammi (1985: 260) destaca influencias y alusiones a Pushkin en "A Busy Man" y "A Letter that never Reached Russia". Se cita a Pushkin, que pasó a ser el poeta de la expatriación rusa, en "A Letter that never Reached Russia", que se caracteriza por su anhelo por Rusia. También 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). En fin, las referencias a la literatura rusa son abundantes.

El narrador que encontramos en "An Affair of Honor" es del tipo heterodiegético y también extradiegético. Para presentar los hechos utiliza tanto el estilo directo, con lo que da voz a los propios personajes, como el estilo indirecto, por lo que se advierte una forma proposicional en la que no aparecen todas las características del discurso del primer enunciador. Sin embargo, también cabe comentar el uso del estilo indirecto libre en alguna ocasión, como en las siguientes:

At the next landing he chuckled again and accelerated his step. Anton Petrovich also quickened his pace. That dreadful rush was unseemly... Berg was deliberately making him go down in leaps and bounds. What torture ... Third floor ... second ... When will these stairs end? Breg flew down the remaining steps and stood waiting for Anton Petrovich, lightly tapping the floor with his cane. (RB 87)

[...] she quickly kissed him on the cheek and went out. By all rights she ought to have implored him not to fight. In our time nobody fights duels. She is wearing the same perfume as... As who? No, no, he had never been married. (RB 95)

Anton Petrovich got up too. What should he do? Thank them? (RB 97)

Anton Petrovich went from door to window, counting the paces. He inserted his monocle, and tried to estimate the distance. Two such rooms. Oh, if only he could manage to disable Berg at the first fire. But he did not know how to aim the thing. (RB 98)

He wrapped himself in a lap robe, for he noticed that his teeth were chattering, and sat down in an armchair in the middle of the dim room that was slowly ascertaining itself. How will it all be? I must dress soberly, but elegantly. Tuxedo? (RB 100)

Anton Petrovich was cold and had an unbearable headache. A nip of brandy would be paradise. None in the house. House already deserted; master going away for ever. Oh, nonsense. (RB 102)

Mityushin and Gnushke were silent. Another fit of yawning. Oh, God... (RB 104)

El primer ejemplo narra cómo bajan los dos personajes las escaleras después de que Petrovich descubriera que Berg era el amante de su esposa. El segundo muestra parte de la entrevista que mantiene el protagonista con su excuñada. Los cinco siguientes están dedicados a relatar objetivamente cómo pasa la noche anterior al duelo Petrovich junto con sus sentimientos. Finalmente, el último muestra un momento del camino del protagonista hacia el lugar del duelo.

Estos ejemplos de estilo indirecto libre dibujan un protagonista que se puede enmarcar dentro de la figura del antihéroe. Le vemos cómo penosamente tiene que sufrir la superioridad física de Berg al bajar unas escaleras y somos conscientes de sus dudas sobre cómo actuar y de sus inseguridades y miedos ante el inminente duelo. En ningún momento permite que se le vea al protagonista como el típico héroe romántico que gallardamente acomete un duelo.

Por otro lado, se puede decir que en estos ejemplos se adquiere una perspectiva interna de la acción, ya que parece que se están viendo directamente los pensamientos del personaje, característica que destaca Stanzel (1986: 194). En estos ejemplos asistimos a una descripción externa de los hechos y, de repente, sin que haya un verbo del tipo *verba dicendi*, el lector lee directamente los contenidos del primer enunciador, que, incluso, utiliza sus propias expresiones. Por tanto, se da cabida al lenguaje coloquial utilizado por Petrovich, "When will these stairs end?" (RB 87), o se indica un pensamiento implícito que se expande con el uso de los puntos suspensivos (Miller y Taylor 1989: 40), "Oh, God..." (RB 104). El narrador caracteriza al personaje con la lengua en la que se manifiesta y da un retrato del antihéroe. Tanto Leech y Short (1995: 326) como Lozano, Peña y Abril (182: 163) enfatizan del estilo indirecto libre el hecho de que se mezcla el discurso del narrador y el del personaje de tal forma que el primero se puede mofar del segundo. En este caso, el retrato que se da de Petrovich es irónico por tratarse de un caso opuesto al típico héroe de un duelo, lo que enlaza este relato con la parodia.

Hay que tener presente el constante eco paródico que se hace del tema romántico del duelo en este relato. En el prólogo de "An Affair of Honor", el autor destaca un eco de la literatura rusa preciso y comenta que reconoce la influencia de *Combate singular* de Chejov: "The story renders in a drab expatriate setting a belated variation on the romantic theme whose decline started with Chekhov's magnificent novella *Single Combat* (1891)" (RB 83). En este relato Nabokov parodia el tema del duelo, y en su prefacio avanza que el declive de este tema y su tratamiento romántico empezó en 1891.

Como ya hemos visto, el personaje central y gracias al cual va a tener lugar el duelo es Petrovich, que pasa a ser un ejemplo de la figura del antihéroe por sus inseguridades y circunstancias.

Hay varios ejemplos que nos llevan a pensar en este relato como una parodia de los románticos basados en un duelo. Así, la forma en la que Petrovich le tira el guante para retar en duelo a Berg es la siguiente:

He pulled off the glove with a final yank and threw it awkwardly at Berg. The glove slapped against the wall and dropped into the washstand pitcher. (RB 87)

El guante no llega a tocar a su adversario y acaba mojado en la jarra del lavabo. Asimismo los padrinos del protagonista son un par de borrachines, hasta el punto de que el propio Petrovich les dice sobre su duelo: “You just listen! Let us not drink any more. This is serious, very serious” (RB 90). El narrador presenta a uno de ellos de la siguiente manera: “Mityushin was a brawler and a drunkard” (RB 93).

La recepción del desafío por parte de Berg es inesperada, ya que se mofa de sus padrinos y del protagonista, a quien escribe: “I have received your extremely stupid and extremely rude message” (RB 95). Por otro lado, hay que destacar que “An Affair of Honor”, más que basarse en un duelo, se basa en el reto a un duelo de Petrovich, que acaba escapando de éste, por lo que queda como un cobarde y sin ese honor que quería recuperar. Es más bien la historia de un cobarde. Por eso quedan más en evidencia palabras que le profieren al protagonista antes del duelo: “You are acting like a noble and courageous man”, said Gnushke with growing animation” (RB 91). El enunciador irónico las utiliza en el discurso directo de forma irónica, como más tarde descubrirá el lector.

“An Affair of Honor” es una imitación irónica de la literatura basada en el duelo romántico del siglo XIX. Así, ridiculiza al héroe, los rituales del duelo, el tipo de padrinos o el desenlace de dicho duelo, por lo que Nabokov se distancia de forma crítica del modelo romántico. Por tanto, es un tema parodiado en un texto parodiante. Se trata de una forma intertextual que desacredita burlescamente el texto al que alude. El contenido del texto parodiado, es decir, la literatura basada en duelos o en la que aparecen duelos, como *Eugenio Onegin* de Pushkin, *Padres e hijos* de Turgeniev, *Guerra y paz* de Tolstoi, novelas de Dostoevski como *Los poseídos* y *Los hermanos Karamazov* y de Chéjov como *Las tres hermanas* (Meyers 1983), aparece ironizado en el texto parodiante de “An Affair of Honor”. Nabokov establece un distanciamiento y un tono de mofa al respecto (Lozano, Peña y Abril 1982: 162 y Hutcheon 1981: 143). El lector se da cuenta de que el tema al que se alude se distorsiona de forma burlesca. En este relato vemos que la parodia funciona gracias a la competencia y al conocimiento literarios del lector, es decir, al reconocimiento de los estilos, formas, convenciones o símbolos de las obras (en Fabb 1989: 245) relacionadas con el duelo. De esta forma, el lector puede apreciar los ecos intertextuales con los que juega la parodia, puesto que en ésta se debe iden-

tificar el texto parodiado y su autor dentro del texto parodiante (Genette 1998: 100 y Booth 1974: 123). En el caso de “An Affair of Honor”, además, el lector tiene varias pistas del enunciador, ya que se menciona en el relato la forma en la que murió Lermontov, un autor romántico ruso de los años treinta y cuarenta del siglo XIX. Encontramos varias veces a Petrovich haciendo ciertas apreciaciones sobre el tema del duelo, recordando o comparándolo con otros duelos famosos de la literatura rusa. Así, al hablar del lugar del duelo, comenta este personaje:

In short, the ideal spot -although, of course, you don't get the grand mountain decor as in Lermontov's fatal affair. (RB 97)

Aquí se alude al duelo del autor de *Un héroe de nuestro tiempo*. También este mismo personaje intenta recordar *Eugenio Onegin* para pretender imitar lo que hace el protagonista en su duelo. La referencia que se da, por tanto, es a Eugenio Onegin:

What does Onegin do in the opera? Perhaps a discreet tip of the hat from the distance would be just right. Then they would probably start marking off the yard and loading the pistols. (RB 100-101)

*Eugenio Onegin*¹⁷ es la obra poética culminante de Pushkin, el poeta ruso del siglo XIX por excelencia. En ella se aprecia que el protagonista se tiene que enfrentar a un duelo. Meyers (1983: 131) considera esta obra como “the *locus classicus* of the duel in Russian literature.” Se produce el mismo eco intertextual al mencionar otra obra, *La montaña mágica* (RB 99), porque también versa sobre el tema del duelo (Meyers 1983: 145). Se trata de tres ejemplos, Thomas Mann, Lermontov y Pushkin, a los que abiertamente se alude para que el lector sea consciente de los ecos intertextuales de este relato de Nabokov. En este caso, la propia literatura sirve de contexto lingüístico y cultural. Por otro lado, cabe destacar la forma de entender la ironía y recuperar sus implicaturas, según Sperber y Wilson (1994 b: 238). Para ellos, esto depende de que el interlocutor, en este caso el lector, se dé cuenta de que lo que dice ya se ha dicho anteriormente. Así, la competencia del lector reconoce el eco intertextual de la literatura basada en el duelo. También es importante identificar el origen de la opinión, que, en el caso de “An Affair of Honor”, estriba en Lermontov y en las obras de Thomas Mann y Pushkin que tienen

¹⁷ Esta obra fue objeto de estudio de Nabokov (1990: 106) en una traducción ampliamente comentada, que, junto con *Lolita*, consideraba que eran las obras más importantes y por las que acabará siendo recordado.

que ver con el duelo. Finalmente, Sperber y Wilson destacan el reconocimiento de la actitud del enunciador como de rechazo. En “An Affair of Honor” se puede apreciar un tono burlón constante al tratar el tema del duelo.

Tenemos otra muestra más de Nabokov comportándose como un epígono en este relato. Posner (1987: 134) define epígono como “un escritor... [que] intenta todavía desautomatizar por medios que ya han sido codificados códigos ya caducos”. Entendemos que ese ha sido el objetivo de Nabokov al tratar este tema tan manido del duelo, ya que lo ha hecho de forma distinta, es decir, parodiando la forma en la que la literatura clásica lo había hecho.

Por otro lado, también entendemos que hace lo mismo con ciertas descripciones. Así, encontramos que el narrador de “An Affair of Honor” se muestra muy explícito, por ejmplo, en las siguientes 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)

Otro caso parecido lo encontramos en “A Busy Man”, donde el narrador introduce 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)

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 detallistas y en los que se aminora el ritmo del movimiento de la historia, al ser ejemplos de pausa narrativa (Genette 1980: 95), los narradores parecen mofarse de dichas descripciones. 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 diversión, un resultado opuesto al realista que el narrador supuestamente pretende. El enunciador se muestra irónico hacia ese tipo de descripciones utilizando una colocación inusual de las palabras y reproduciendo sonidos, por ejemplo.

Otro aspecto que hay que destacar de esta narración es el cambio de niveles ontológicos dentro del relato, algo que se ha de entender dentro de la teoría de los niveles narrativos (Genette 1998: 57). Es una característica que hemos incluido dentro de lo que denominamos narración débil. Consideramos que, a veces, resulta difícil saber qué nivel de ficción es el primario y cuál el

secundario, debido a la estructura de la obra, como sucede en “La Veneziana”, o a la información que da el narrador, como sucede en “An Affair of Honor” o “Terra Incognita”.

Nabokov utiliza diversos mecanismos para saltar de unos niveles ontológicos a otros y mostrar, no solamente la idea de la dificultad de percibir la realidad objetiva, como sucede en “An Affair of Honour”, “Details of a Sunset” o “Perfection”, sino también su predilección por crear juegos para el ingenio del lector. Éste debe descubrir qué es producto de la imaginación del personaje y qué es “la realidad objetiva del relato”. 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 ficcionales. 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, y el lector no se da cuenta de esta situación hasta el final. En estos relatos el segundo nivel se funde en el primero y los tiene que separar el lector. En “An Affair of Honour” vemos cómo Anton Petrovich reta a Berg a duelo por acostarse con su esposa. Sin embargo, cuando llega el momento de batirse, Petrovich tiene miedo y escapa, lo que le deshonra para siempre. 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, ya que sueña que vienen sus padrinos de duelo para darle noticias muy distintas sobre su adversario Berg.¹⁸

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)

Vemos, pues, cómo aparecen los padrinos de Petrovich contándole que Berg huyó en el último momento y que su esposa quiere volver a su lado. Anton Petrovich crea una ficción en la que acaba no creyendo, por lo que, de

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

forma contraria a Hermann de *Despair* o Humbert de *Lolita*, que son personajes creados más adelante por el autor, Petrovich es capaz de reconocer cuál es la realidad y cuál es la ficción que él mismo ha inventado.¹⁹ 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"²⁰. Naumann justifica esta afirmación argumentando la división en el personaje entre su honor y su cobardía y las tres veces que aparece reflejado en el espejo²¹, en las que se enfatiza la bifurcación de su personalidad.

Hay que tener presente que la introducción de este sueño de Petrovich no ha sido marcada de ninguna forma y solamente al final del relato descubre el lector que todo ha sido producto de su imaginación. Lo cierto es que Petrovich está solo en el hotel y que ha quedado como un cobarde por huir del duelo que, además, había planteado él mismo. El autor nos ha introducido en el mundo del protagonista, sus deseos y su realidad. Esto hace que se consiga un efecto de extrañeza al comparar la percepción del mundo objetivo con el subjetivo y acabar comprendiendo el error de la percepción subjetiva de la realidad, que crea, en el caso de "An Affair of Honor", una distancia irónica en el lector. Vemos dos niveles ficcionales distintos, dos realidades distintas, que el lector debe diferenciar y distinguir, dando por buena la más real. En "An Affair of Honor" aparece un narrador que se guarda información, ya que no avisa de que se trata de una alucinación o un sueño. El narrador introduce a los lectores en la cadena de pensamientos del protagonista, ya que nos mete directamente en su sueño y su deseo: que él no hubiera quedado como cobarde y que su esposa hubiera vuelto. El resultado es que el lector tiene que deducir y construir lo que realmente ha sucedido al finalizar el relato. Nabokov ha jugado con el narrador y el focalizador para que el lector haya

19 Consideramos que este caso es distinto al de otras 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, lo hacen cuando están a punto de morir, de modo que se puede interpretar tal cosa 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 durante unos segundos o a Hermann y a Humbert en las correspondientes obras novelísticas.

20 Es famosa la utilización del tema del *Doppelgänger* en Nabokov, que ha dado pie a numerosos estudios y análisis por parte de los críticos.

21 Jackson (1981: 45) considera que el espejo está muy relacionado con el doble y 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. En "Terror", por ejemplo, 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".

tenido que darse cuenta de qué realidad es la objetiva. Se trata de un juego intelectual que el lector debe saber entender.

En “An Affair of Honor” se ha utilizado lo que Muecke (1986: 53) denomina principio de gran contraste, ya que se muestra una gran disparidad entre lo que se espera, un duelo, y lo que realmente sucede, la parodia de un duelo. El mecanismo que nos permite interpretar este relato de forma irónica es el que Lozano, Peña y Abril (1982: 161) señalan como “la mención”, en la que la expresión irónica, en este caso la parodia del duelo, se señala como extraña y ridícula.²²

Los participantes del juego irónico propuesto en “An Affair of Honor” son: el enunciador, cuya intención es la de ser irónico, por lo que propone la parodia de un duelo de honor; su interlocutor, es decir, el lector que capta la parodia del duelo del siglo XIX; y la víctima de la ironía, en este caso Anton Petrovich y el lector que no se da cuenta de que todo ha sido una parodia y un juego intelectual propuesto por el autor. Para comprenderlo, tanto el enunciador como su interlocutor deben poseer una experiencia literaria común y un conocimiento de los mismos géneros literarios, puesto que, como destaca Kuiper (1984: 461), la ironía tiene su especificidad cultural, que en este caso se trata de la cultura literaria rusa.

Respecto al tipo de ironía que se trabaja en “An Affair of Honor”, cabe decir que, siguiendo la clasificación de Booth (1974), podemos hablar de *la liberación cómica*, puesto que se minan cómicamente las convenciones de la literatura relacionada con el duelo, ciertas descripciones de la tradición realista, alargando la pausa narrativa, y el tipo de héroe de la narración. Por otro lado, siguiendo el tipo de categorización de funciones que comenta Hutcheon (1995), consideramos que en “An Affair of Honor” se aprecia un *reforzamiento de la ironía* por los aspectos inesperados que encierra el relato: forma de retar, los padrinos del duelo, etc. La ironía también es *lúdica*, porque aparece el ingenio del autor al plantear la parodia, y *oposicional*, puesto que, al utilizar la parodia, el relato posee una cierta naturaleza subversiva y transgresora con lo que había sido la norma del tratamiento del duelo en la literatura de épocas anteriores. Finalmente, también consideramos el papel *conector* de esta ironía, ya que crea una comunidad elitista de lectores que poseen una competencia literaria buena como para entender que “An Affair of Honor” es una parodia. Por eso se puede hablar de una cierta actitud intelectual en este relato.

²² Hay que tener presente que tomamos la idea de mención en sentido más amplio, es decir, no solamente se señalan aspectos lingüísticos del tema del duelo, sino también contextuales, culturales y protocolarios.

5. Análisis de los relatos del segundo período ruso (años treinta)

En los años treinta Nabokov había dejado de ser un escritor novel. Su obra se leía con asiduidad y se comentaba en los círculos literarios. De hecho, a mediados de los años treinta, se convirtió en el escritor de prosa más importante de la joven generación de escritores en el exilio (Shrayer 2000: 139).

Los relatos de este periodo y del periodo americano son probablemente los más analizados por los estudiosos de la obra de Nabokov. Estos análisis mantienen la misma estructura que los del primer periodo de la carrera literaria del autor: resumen del argumento, cualidades de la narración, aspectos intertextuales, comentario sobre el narrador, estudio de la ironía, etc. Será esta metodología común la que nos permita especificar las características propias de los relatos que los distinguen de los demás.

5.1. “Terra Incognita” (1931)

En “Terra Incognita” el narrador, Vallière, cuenta su expedición por la jungla con otros dos compañeros, Cook y Gregson, y sus porteadores. Sobre los nombres de los personajes, Morgan Bennett (1985: 16) destaca que Vallière recuerda a Valleria Mirifica, un término botánico que se repite varias veces en el relato, y que Cook se asocia automáticamente con el capitán James Cook, el famoso 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 con un dormitorio europeo, al tiempo que nos cuenta lo que les va sucediendo en su expedición: les abandonan sus porteadores, el narrador no puede andar porque está enfermo y, mientras, Cook y Gregson discuten y se pelean hasta matarse. Sin embargo, el lector se da cuenta de que no se trata de una expedición, sino de la alucinación de un hombre postrado en la cama del dormitorio de una ciudad europea.

Se trata de un narrador homodiegético e intradiegético en el que apreciamos un cierto reflejo de Nabokov cuando nos dice que sale a cazar maripos-

sas, que es la afición favorita del autor. Por otro lado, Connolly (1988: 79) destaca que el narrador, Vallière, tiene un nombre muy parecido al del autor simbolista Valerij Brjusov. Además, también comenta los intensos lazos entre la obra de Nabokov y la de este simbolista ruso. Se centra en 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 cómo lograrlo. Esta característica responde a las propias ideas de Nabokov, que en su *Strong Opinions* dice: "Whatever the mind grasps, it does so with the assistance of creative fancy" (Nabokov 1990: 154). Además, hay otros críticos que ven en esta característica de la obra de Nabokov una cierta influencia del simbolismo ruso, como Naumann (1978), quien afirma que los relatos de Nabokov escritos en los años treinta son los más simbolistas.

El narrador de "Terra Incognita" se aferra obstinadamente al mundo de la jungla, creado en su imaginación. Esta misma idea se puede concluir de otro relato titulado "Cloud, Castle, Lake" (1937), 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, es decir, Vallière mezcla la realidad con su alucinación y el resultado es el presente relato, mientras que en "Cloud, Castle, Lake" el narrador cuenta lo que le pasó y vio otro personaje, de modo que se marcan las fronteras.

Por otro lado, destacamos que en "Terra Incognita" el narrador demuestra la subjetividad en el propio texto escrito. Encontramos ocasiones en las que aparece la cursiva sin un motivo especial, excepto por el hecho de que enfatiza razones subjetivas, lo cual es inusual: "*I must not*, I said to myself, *I must not...*" (RB 118). Como ya se ha mencionado, también encontramos esta característica en otros relatos, como "The Return of Chorb", "Ultima Thule", "Solus Rex", "Tyrants Destroyed" o "Nursery Tale".

El narrador de "Terra Incognita" es intrínseco y aparece relatando su viaje por la selva aunque está delirando en la cama de su dormitorio. Boyd (1993 a: 296) dice de este relato que "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 los rasgos 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 tener la evi-

dencia de que está 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. Si alucina con su experiencia en la jungla, también lo puede estar haciendo con su experiencia de estar relatando. Veamos algunos pasajes que merecen comentario:

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)

En todos ellos el narrador aparece como poco fiable, ya que no sabe quiénes son Cook y Gregson, sus compañeros de viaje en la jungla. Además, empieza a desconfiar de su capacidad para recordar todo 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, 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 y no al contrario. Sobre este relato, Crofts (1965: 21) destaca que la realidad de esta alucinación es mucho más fuerte que la realidad objetiva y se halla: "What jolts us into this realisation is the detail of the blanket in the very last line". Éste es el momento en el 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 directamente describe lo que ve. No avisa con un *I think*. Por tanto, el lector debe darse cuenta de sus alucinaciones, debe diferenciar la realidad de la ficción, debe 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. Es un caso de narración débil que se puede basar en la teoría de niveles narrativos que estudia Genette (1998), ya que hay una confusión de niveles ontológicos y el lector tiene que deducir cuál es el primario. Por otro lado, con este tipo de narrador en el relato se enfatiza la idea de la realidad de la experiencia imaginada, ya que para el narrador su realidad es la de la jungla. El autor pone en práctica un juego irónico que debe descubrir el lector. Aparece una discrepancia entre la representación, que es la expedición en la jungla, y la situación que quiere representar, un hombre delirante postrado en la cama. Se trata de las características que resaltan Sperber y Wilson (1990: 10) de la figura retórica de la ironía. Este proceso conlleva el rechazo por parte del lector del significado literal del texto (Leech 1974: 172) y la construcción de diversas hipótesis interpretativas sobre los contenidos para elegir el correcto (Sperber y Wilson 1994 b: 165), es decir, la idea de que el narrador está postrado en la cama de una habitación europea. En este proceso el lector utiliza varias destrezas deductivas (Hutcheon 1995: 122) que le llevan a apreciar esta figura retórica. Descubre la incongruencia semántica entre lo que dice, el relato de una expedición en la jungla, y lo que no se dice, la estancia de un moribundo en su dormitorio. Deduce la intención irónica del autor, que es un aspecto pragmático. Pone en juego su capacidad cognitiva-social, al inferir la actitud irónica del autor respecto de lo que dice, y capta el mensaje real sobre la incapacidad de poder mostrar un hecho real y objetivo y la capacidad de poder mostrar el mundo subjetivo. Se trata de un tema utilizado por Nabokov en relatos escritos a finales de los años veinte y principios de los treinta, como "Details of a Sunset", ya estudiado en el punto 4.5., y "Perfection", que estudiaremos en el punto 5.2., así como por escritores modernistas de la época.

En este juego irónico el narrador del relato es de suma importancia. Pertenece al tipo de narración que hemos denominado narración débil, puesto que se trata de un ejemplo de la teoría de niveles narrativos. Sin embargo, esta figura, como ya se ha comentado, también se muestra débil porque se

contradice. A veces, en su descripción de la jungla deja entrever las características de la típica habitación europea. Otras, no puede desarrollar su labor narrativa porque se olvida de las cosas, y nos encontramos ejemplos parecidos a los ya comentados anteriormente:

“I was forgetting...” (RB 118)

“Meanwhile delirious visions, taking advantage of the general confusion, were quietly and firmly finding their places”. (RB 120)

“I watched, and it seemed to me (fogged as my senses were by fever)”. (RB 121-122)

Con estas citas donde aparece el discurso directo el autor crea un tipo de narración débil donde se vale de un “artistic criteria of relevance” (Leech y Short 1995: 155) para utilizar u omitir información (paralipsis en la terminología de Genette 1998: 47) que el lector tendrá que cubrir con sus deducciones. De esta manera, llegará a la conclusión de que, en realidad, el narrador no está en la jungla, sino que está alucinando por la fiebre en una habitación europea. Se trata del tipo de narrador que Booth (1996: 152) denomina *unreliable narrator*. El lector no puede fiarse completamente de él. Tiene que juzgar por sí mismo y deducir dónde se encuentra realmente el narrador del relato. Ésta es una constante en muchos relatos de Nabokov. Por ejemplo, en “Recruiting” el lector acaba entendiendo que el narrador inventa un punto de vista particular de un transeúnte desconocido alemán y concluye diciendo que era un ejercicio estético. Además, incluye un autorretrato propio y le hace deducir al lector que, de la misma forma que el otro personaje desaparece, así lo hará 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. (TD 107)

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. En otros casos, la realidad del protagonista no es la del resto de los personajes y, por tanto, el lector tiene que deducir cuál es la realidad objetiva. En *Despair* (1937) se aprecia un contraste entre lo que dice el narrador homodiegético y lo que dicen otros personajes. Hermann Hermann pretende llevar a cabo el crimen perfecto pero, como es incapaz de percibir la realidad tal y como es mínimamente, deja pistas y le acaban prendiendo. Otro caso es *Lolita*, donde Humbert Humbert no sabe ver en la niña a una típica

ca adolescente americana, sino a una nínfula. Como vemos en estos ejemplos, hay veces que el narrador no da suficiente información o la da equivocada. Nabokov consigue siempre la especulación y la deducción del lector; consigue 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 qué creer. Sin embargo, 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 pensado antes el autor por medio de las diferentes pistas que el narrador proporciona. En este sentido, Nabokov (1990: 69) comenta que "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. El lector debe seguir las pistas dadas por el autor para tomar parte en este juego irónico.

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 el caso de "Terra Incognita", se deduce la ironía de lo que dice el narrador, porque en la descripción de su expedición se transluce un dormitorio occidental europeo repetitivamente. También se deduce la ironía en el modo en el que lo dice el enunciador irónico, ya que nos hacemos conscientes de que el narrador habla en un momento de alucinación debido a la fiebre. Para que así lo entienda el lector, el autor transmite unas implicaturas que cubren lo que Grice considera la rotura de la máxima de veracidad. En este relato se entiende que el significado real es el del enfermo en su habitación por las descripciones que se desprenden de esa habitación en las de su recorrido por la jungla y, como ya hemos dicho, por la última frase del relato, en la que hace referencia a la manta de su cama. Son evidencias con las que provee Nabokov al lector para que éste pueda inferir su intencionalidad irónica y la comunicación entre ambos sea correcta. Sperber y Wilson (1994 b: 218) también comentan que el enunciador irónico transmite su mensaje de tal forma que le hace al destinatario rechazar su significado literal, la expedición en la jungla, para buscar otro más apropiado, la estancia en un dormitorio europeo. Leech y Short (1995: 276) entienden la ironía como la "secret communion between author and reader".

Los participantes de la ironía en “Terra Incognita” son tres. El primero es el autor, cuya intención es la de ser irónico. El segundo es el destinatario, es decir, el lector que entiende la ironía, por lo que “[...] fill[s] in the gaps of sense with associative logic of his own” (Leech y Short 1995: 29). El tercero es la víctima de esta figura retórica, que aquí son el narrador y el lector que no entiende la ironía ni, por tanto, el doble discurso. Ya hemos visto que críticos como Fish (1983: 176) y Hutcheon (1995: 11) definen la ironía como un “risky business”. Este caso lo ejemplifica una vez más, ya que no todo el mundo la capta. Por ello, Nabokov, al escribir este relato, dibuja un lector implícito (Booth 1987) o un lector modelo (Eco 1979) activo que cubre los espacios vacíos que no ha acabado de llenar el escritor al usar la ironía, puesto que, en este caso, no dice claramente en qué espacio físico se encuentra realmente el narrador.

Destacamos de este relato que el autor, al utilizar la figura retórica de la ironía, sigue el principio de gran contraste que Muecke (1986: 52-53) señala. Esto es así porque revela una disparidad entre lo que cuenta el narrador, su recorrido por la jungla, y lo que realmente sucede, una alucinación de un hombre con fiebre en su dormitorio. Se trata de una expresión irónica, puesto que se muestra como extraña e inusual al lector. Por tanto, tiene que ver con uno de los mecanismos que destacan Lozano, Peña y Abril (1982: 161) para interpretar un enunciado irónico, al distinguir que debe darse la mención de una expresión extraña y ridícula.

Por otro lado, resaltamos que este relato cumple con las cuatro características que comenta Booth (1974: 5) de la ironía. Se crea deliberadamente para ser comprendida con ese significado irónico. Entendemos que el texto del relato muestra una estructura que se ha diseñado con la intención de mostrar ese doble discurso, característica de la ironía, por lo que hay una intencionalidad. El significado real está encubierto y es indirecto, ya que debe ser reconstruido con un significado distinto al propuesto literalmente en el texto con la expedición en la jungla. El significado real también es fijo y estable, puesto que, una vez encontrado el significado irónico, no se puede intercambiar con otras reconstrucciones de significaciones distintas, ya que únicamente la habitación occidental ha aparecido constantemente, siendo la implicatura que nos da a entender que el narrador realmente se encuentra allí. Además, es finita, ya que la reconstrucción del significado está limitada a esa habitación. Sólo se puede interpretar de una manera, es decir, como una persona enferma y delirante en la cama de un dormitorio europeo.

Finalmente, cabe centrarse en la categorización de funciones de la ironía que destaca Hutcheon (1995). La ironía de “Terra Incognita” tiene el papel de *reforzamiento*, ya que se utiliza para enfatizar el significado no literal e indirecto del relato y adquirir más énfasis. También tiene una función *lúdica*, pues Nabokov muestra su ingenio para mandar un mensaje contrario al literal, planteándolo como un juego intelectual para el lector. La tercera función que posee es *la conectora*, puesto que se crea una comunidad de personas que saben captar la ironía y que, de alguna manera, son superiores intelectual-

mente a los que no la comprenden y creen que el narrador se encuentra en la jungla.

5.2. "Perfection" (1932)

Ivanov es el tutor del joven David, a quien considera un adolescente perfecto. Ivanov lleva doce años viviendo en Berlín como expatriado ruso y su situación económica es precaria. La madre de David es rusa y está casada con un hombre de negocios alemán. Su objetivo es que su hijo aprenda bien el ruso con Ivanov. Al comienzo de la acción, le pide a su tutor que acompañe a David a la playa durante las vacaciones. Ambos se alojan en la casa de un pescador en una localidad costera. El día de la llegada David está nervioso y ansioso por ir al mar e Ivanov nota una ligera molestia en el corazón. Durante su estancia, Ivanov apenas se baña. Un día lee una postal de David en la que le cuenta a su madre que cree que Ivanov está enfermo por no bañarse. Ese mismo día Ivanov decide bañarse y, al hacerlo, nota espasmos en su corazón. Más adelante, Ivanov le dice a David que, antes de volver a la playa, irán al bosque. Cuando vuelven de nuevo a la playa, Ivanov se pone las gafas de sol de David y le pide que no se aleje de la costa cuando se bañe. Al bañarse, hay un momento en el que parece que David se ahoga. Su corazón empieza a sentirse mal. David ha muerto y piensa en cómo decírselo a su madre. Sin embargo, algo extraño ocurre cuando Ivanov se quita las gafas. David no ha muerto. Sin las gafas Ivanov ve más luz y color. David está llorando sin saber explicar que no se estaba ahogando, que había estado jugando. Una mujer aparta al niño y llega la Cruz Roja.

Cabe recordar que esta narración breve fue publicada en 1932 en ruso y que no se había vuelto a publicar hasta 1975 en inglés. Destacamos este hecho porque este relato muestra algún aspecto de la cultura rusa que el autor tiene que traducir junto con la lengua rusa. El primer lector de este relato era el ruso expatriado de París en 1932. Sin embargo, el segundo tipo de lector es americano y de habla inglesa. Por esta razón, Nabokov introduce aclaraciones o notas explicativas en la versión inglesa sobre ciertos rasgos culturales rusos, para que sus nuevos lectores puedan entender el relato de aquella época en su totalidad.¹ Hay que destacar que, al traducir su propia obra, Nabokov no

¹ En este sentido, cabe mencionar el estudio de los relatos de Nabokov llevado a cabo por Naumann (1978) y Shroyer (1999), ya que manejan las ediciones en ruso e inglés del autor. En el estudio literario que desarrollan, también comentan las diferencias de lenguaje y traducción entre ambas ediciones. Ha de señalarse especialmente el estudio de Grayson (1977) de la narrativa de Nabokov, donde se compara y se analiza en profundidad la obra 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 donde se comentan de una forma general sus traducciones del ruso al inglés, como lo hace Barton Johnson (1979 a y b).

sigue las reglas que él considera básicas para cualquier traductor, que son, en palabras de Grayson (1977: 21), las siguientes: “The translator should endeavour to reproduce exactly the lexical and stylistic features of the original ... He should not sacrifice accuracy for conventional notions of ‘readability’ or ‘smoothness’”. 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 donde aclara lo que no ha podido reflejar en su traducción. Sin embargo, como ya hemos dicho en el segundo capítulo, cuando traduce su obra al inglés, añade explicaciones en el texto entre paréntesis, por ejemplo, sin alejarse del significado del texto primario. De hecho, en el prefacio de “A Guide to Berlin” (1925), 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” (DS 90). En “Perfection” encontramos ejemplos de este tipo de aclaraciones:

[...] *‘zhengel’*, his Russian for ‘jungle’ (TD 178)

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

En la primera cita vemos que el narrador añade la traducción de una palabra rusa de uno de los personajes que aparecen. En la segunda Ivanov le explica a su alumno el significado de esa palabra, que es un tipo de medida rusa.

También hay otros ejemplos de este estilo en otras de las narraciones breves del autor. 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 “In Memory of L.I. Shigaev” se explica lo que es uno de los platos rusos típicos:

[...] *botviniya*, a cold soup of beef tops” (TD 156).

Una característica que se puede destacar de “Perfection” es que el narrador heterodiegético y extradiegético se centra, como también ocurre en “Details of a Sunset”, en la última parte de la vida del protagonista, Ivanov.

Además, en “Perfection” apreciamos que Ivanov encaja con las características del típico personaje protagonista en las narraciones breves de Nabokov. Se trata, como muchos otros rusos contemporáneos del autor en los años treinta, de un personaje masculino y exiliado ruso solitario que vive en Berlín, donde se dedica a actividades intelectuales. Ivanov es el tutor del joven David. También sucede así en otros relatos, como “Bachman”, que se centra en la vida de un músico, “Beneficence”, que trata de un escultor, o “Vasiliy Shishkov” y “Lips to Lips”, cuyos protagonistas son escritores.

Otro aspecto que se destaca de “Perfection” es el juego de los mundos ontológicos que se aprecian en el relato, como también sucede en “Details of a Sunset”. De esta forma, el segundo nivel ontológico se funde en el primero y los tiene que separar el lector. Por esta característica, “Perfection” es un ejemplo de relato donde la confusión que impregna a Ivanov domina el relato y se transmite también al lector. Wyllie (2000: 13) dice sobre este relato que “Nabokov takes the reader ... from an external to an internal perspective”.

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 Edgar 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 “Perfection” 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, Ivanov ha sufrido un ataque al corazón y quien sigue vivo es David.

Only then were the clouded glasses removed. The dull mist immediately broke, blossomed with marvelous colors... human cries —and there was David standing, ... not knowing what to do, shaking with fear, not daring to explain ... that he had struggled in jest— ... and a fellow with a Red Cross armband was running along the beach. (*TD* 189-190)

Al estudiar este relato, Grossmith (1993 a: 78) comenta la importancia de las gafas de sol, ya que, únicamente cuando se las quita, Ivanov es capaz de entender la realidad de su alrededor. Además, justifica el título del relato argumentando: “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”.

También destacamos que, anteriormente, el narrador nos describe algunos momentos en los que Ivanov tiene problemas con su corazón. Estas descripciones pueden considerarse prolepsis del desenlace final del relato. Así, el narrador comenta:

Ivanov instantly became conscious of an acute discomfort in his chest (*TD* 183)

[...] the higher the water rose, the deadlier became the spasm that contracted his heart (*TD* 185)

[...] the turbulent sea air constricted his chest (*TD* 187)

Estos problemas cardiacos desembocan en el ataque de corazón final. La capacidad de ensoñación diurna de Ivanov le ayudará a crear una alucinación distinta a la realidad que está viviendo. El narrador comenta esta característica de ensoñación del personaje al principio del relato: “Ivanov daydreamed about the many things that he would never get to know closer” (*TD* 179).

Respecto a este juego de los dos mundos ontológicos distintos que aparecen en el relato, Shroyer (1997 a: 639) subraya 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”. Este rasgo de “Perfection” también se puede relacionar con los momentos epifánicos, que tienen que ver con la estética modernista de principios del siglo XX, el momento en el que se formó Nabokov como escritor, con lo que podemos apreciar ciertas influencias del momento literario en el que escribió su obra. Estos momentos epifánicos o epifanías son momentos de revelación a que acceden los personajes. En “Perfection”, como vemos, el momento epifánico de Ivanov ocurre 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. También podemos destacar “Cloud, Castle, Lake”, al tratar de una forma más amplia la epifanía del protagonista. El relato nos muestra a Vasiliy Ivanovich, que quiere escapar de una realidad opresiva, lo que consigue al contemplar la nube, el castillo y el lago unidos, pero sin poder mantenerse en esa visión. Desde el principio de la narración, 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. Para Shroyer (1999: 142), es un momento epifánico y “signifies 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 coincide con ciertas molestias en el corazón, que, en el caso de Ivanov en “Perfection,” le llevan a la muerte.

En “Perfection” Nabokov plantea, pues, una situación tensa: un ataque al corazón.² El autor nos introduce en el mundo del protagonista para mostrar las

² Como en el caso de “An Affair of Honor”, donde Nabokov plantea la huida de un cobarde de un duelo procurado por él mismo, y de “Details of a Sunset”, donde plantea una infidelidad y una muerte.

percepciones del mundo objetivo que tiene, sentir la confusión que experimenta y descubrir la percepción del mundo objetivo que él posee. Esto hace que se consiga un efecto de extrañeza cuando el lector compare la percepción del mundo objetivo con el subjetivo y comprenda la diferencia, es decir, que es Ivanov quien muere. Además, este ejemplo nos centra 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. Por ejemplo, T.S. Eliot, en dos de los versos de *The Waste Land*, dice: “For you know only/ A heap of broken images” (Eliot 1987: 2512).

La forma en la que Nabokov plantea estos dos niveles ontológicos tiene que ver con la teoría de los niveles narrativos de Genette (1998: 57), que incluimos en la narración débil. En “Perfection”, como también ocurre en “Details of a Sunset”, hay un momento en el que el nivel secundario de la ensoñación del protagonista se introduce en el primario de la ficción. En consecuencia, el lector no se da cuenta de que se trata de dos niveles distintos, ya que el narrador tampoco lo señala. Éste se muestra débil en su labor, porque no relata todo tal y como es. Por tanto, el lector debe deducir que es Ivanov quien sueña con que David ha muerto, pues ha padecido la ensoñación de un moribundo.

Se destaca también la paralipsis (Genette 1998: 47) del autor, que ha llevado a omitir el hecho de remarcar dónde acaba el nivel primario del relato y dónde empieza el secundario. Este aspecto ha sido producto del “artistic criteria of relevance” (Leech y Short 1995: 155) de Nabokov que ha hecho silenciar esa información que tiene que cubrir el lector con sus deducciones.

Una técnica que ha utilizado el narrador en la confusión entre estos dos mundos ontológicos es el estilo indirecto libre, como se puede apreciar:

He wanted to take off his glasses, but his agitation... prevented him from doing so... His heart was straining unbearably... David had perished a long time ago, and he felt... the poignant heat of tears... he felt sorry for David's mother, and wondered what would he tell her. It is not my fault. I did all I could to save him, but I am a poor swimmer, and I have a bad heart, and he drowned. But there was something amiss about these thoughts, and when he looked around once more and saw himself in the desolate mist all alone with no David beside him, he understood that if David was not with him, David was not dead. (*TD* 189)

En este ejemplo vemos la utilización del estilo indirecto libre de forma irónica, ya que el contexto en el que se da esta forma narrativa no es el que parece, la realidad objetiva del relato, sino que es otra diferente, la realidad subjetiva del protagonista. Por tanto, esta forma colabora a construir esa confusión entre los niveles narrativos de los que ya se ha hablado. En el estilo indirecto libre se puede apreciar que no es una reproducción exacta del discurso origi-

nal de Ivanov, aunque, por otro lado, reproduce su discurso original en las frases donde aparece la primera persona del singular de los pronombres personales. Sin embargo, no aparece un verbo del tipo *verba dicendi* que señale que se vaya a contar algo, ni tampoco existe un narratario. Además, como comenta Stanzel (1986: 194), este estilo muestra la perspectiva interna del personaje. Sin embargo, como Leech y Short (1995: 326) destacan, el hecho de que el narrador utilice las palabras del personaje y mantenga su posición de dominio en la narración, puesto que es él quien da la información parcial que le llega al lector, hace del estilo indirecto libre “an extremely useful vehicle for casting an ironic light on what the character says”. En “Perfection” las víctimas de la ironía han sido el protagonista y el lector, que han creído que David muere e Ivanov vive, hasta que se descubre que lo que ocurre es lo contrario. En este sentido, tanto “Perfection” como “Details of a Sunset” han seguido el mismo esquema con la ensoñación del protagonista en el relato.

La ironía del relato se da cuando se describe el sueño y se cree lo contrario de lo que realmente sucede. Por ello, Nabokov utiliza lo que Muecke (1986: 53) denomina el principio de gran contraste. Esto es debido a que hay una gran disparidad entre lo que se espera, la muerte de David, y lo que realmente sucede, la muerte de Ivanov.

El enunciador de “Perfection” muestra la intención de ser irónico. Es consciente de que la información de la que disfruta su destinatario, el lector, se la proporciona él, de modo que no le comunica el cambio de nivel ontológico para confundirle. Juega conscientemente con los “shared values” (Leech y Short 1995: 276) que tanto el enunciador irónico como su interlocutor deben poseer para hacer del lector la víctima momentánea de su juego irónico. La intencionalidad irónica del enunciador se plasma en la creación consciente de un ruido, es decir, un trastorno no deseado en la comunicación (Lázaro Carreter 1987: 163), para evitar que el lector entienda cuál es la realidad objetiva.

Con “Perfection” se aprecian los tres aspectos que resalta Leech (1974: 171-172) en la ironía. El primero es la intencionalidad del enunciador, ya que éste juega conscientemente con la información que le da al lector. El segundo es la no literalidad del mensaje irónico, aspecto que se cumple en la irrealidad del sueño de Ivanov. Finalmente, la tercera se da en la posibilidad de que el lector no comprenda el mensaje irónico. De hecho, no es hasta el final del relato cuando el lector se da cuenta de que ha sido testigo de dos niveles ontológicos distintos.

En la clasificación de la ironía que hace Booth (1974) dependiendo de los resultados obtenidos, consideramos que “Perfection” demuestra la denominada *tragedia del vacío*, porque es una forma de lamento ante el hecho de que las cosas no sean de otra forma. Así, comprendemos la incapacidad de Ivanov de tener un contacto directo con las cosas: “His thought... walked up and down the glass pane which... would prevent him from having direct contact with the world. He had a passionate desire to experience everything” (*TD*)

179). Respecto a la categorización de funciones que marca Hutcheon (1995), destacamos *la de reforzamiento*, porque resalta el hecho de que se entienda lo contrario de lo que se da a entender, es decir, la muerte de Ivanov, y la función *lúdica*, por el ingenio que muestra el autor con ese juego de niveles ontológicos con los que trabaja en el relato para confundir al lector.

5.3. “Recruiting “ (1935)

Vasiliy Ivanovich es un viejo enfermo. Su hermana, con la que había escapado de Rusia durante los años veinte, llevaba muerta algún tiempo. Va al cementerio a un funeral y visita su tumba. Luego, Vasiliy Ivanovich coge un tranvía del que le tienen que ayudar a bajar para dirigirse a un parque. Entonces, aparece el yo del narrador planteándose cómo puede Vasiliy Ivanovich sentir felicidad después de las penalidades por las que había pasado con la pérdida de familiares y amigos. Vasiliy Ivanovich recuerda a su hermana de colegiala y cuando se interesaba por cuestiones feministas. Se sienta en un banco del parque y un hombre con un periódico local ruso se sienta a su lado. El narrador remarca que describir a ese hombre le resulta complicado porque es un autorretrato, y se plantea por qué decide que el hombre junto al que se ha sentado se llame Vasiliy Ivanovich. Explica que para comenzar la mañana como lo ha hecho, le ha preparado ese viaje al cementerio. También comenta el narrador que se acordó de una vieja conocida de la niñez y la hizo hermana de Vasiliy Ivanovich. Expone que tenía que diseñar a alguien como Vasiliy Ivanovich para el episodio de una novela en la que ha trabajado más de dos años. Por una combinación de emociones, el narrador le transmite su felicidad creativa a este extranjero, a pesar de su edad o el tumor en el estómago que tiene. Vasiliy Ivanovich mira al narrador, se pone su sombrero y se va para siempre. Sin embargo, lleva consigo la enfermedad, que puede aparecer al final de un capítulo o a la vuelta de una frase. El narrador indica que su representante, el hombre del periódico local ruso, va hacia la sombra donde había estado Vasiliy Ivanovich y se le transmite al narrador la misma frialdad que ha tocado a Vasiliy Ivanovich.

Nabokov utiliza mucho el tema de la creación en sus relatos, aunque no es el primer autor ruso que lo hace. Es, por ejemplo, característica también de la obra de Chéjov. En su drama de 1895 *La gaviota*, el autor examina la figura del escritor y todos los aspectos relacionados con la escritura (Barnstead 1986: 56), tema que Nabokov retomará para alguno de sus relatos, como “Recruiting”, tal y como se verá, “Lips to Lips”, donde utilizará técnicas chejovianas en la construcción de diálogos, y “The Passenger”. En estos dos últimos relatos vemos cómo los protagonistas son escritores y críticos y aparece reflejado el ambiente intelectual y el de la prensa literaria de la emigración rusa de los años treinta del siglo XX. En “Lips to Lips” se encuentran ejemplificaciones sobre la creación literaria, como las 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. (RB 53)

"Let at least one word of my writings impregnate a reader's heart". (RB 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 en el mundo ficticio creado por el escritor del relato, Illya Borisovich, que está escrito 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 muestra, además, el proceso estereotipado de la escritura de una novela en el texto parodiante del relato, por lo que se parodia a un mal escritor.

En "The Passenger" encontramos a un escritor y un crítico hablando sobre la escritura de un relato, y así como interesantes comentarios sobre la escritura de ficción, que nos recuerda 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)

Tolstaia y Meilakh (1995: 655) destacan varios relatos que tratan el tema de la creación, aunque no de una forma tan completa como en los casos anteriormente citados: "Recruiting", "Lips to Lips" y "The Passenger". En "Spring in Fialta" destacan el hecho de que aparezca la imaginación como la fuerza motivadora del proceso creativo. En "Torpid Smoke" aparece el poeta, Grisha, componiendo poesía, estando en la base de ese proceso la impresión que ha tenido al ver humo extendiéndose sobre un tejado y observar cómo toma forma y se transforma en verso. No obstante, hallamos más ejemplos comentados por estos autores.

En “A Guide to Berlin” el narrador se centra en la creación literaria:

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)

También aparece el tema de la creación de ficción en “A Christmas Story”, al centrarse en el proceso de la escritura de un cuento de Navidad en la Unión Soviética, donde tienen que aparecer las ideas del régimen. Se trata de un ejemplo de literatura dirigida, cosa que detestaba Nabokov (1990: 3). Estos relatos y sus narradores hacen referencias y comentarios sobre el acto de escribir o sobre la literatura como creación. Esto se da especialmente en “Recruiting”, “Lips to Lips” y “The Passenger”, donde el único tema es la creación literaria. Se trata de una característica que ya remarcaron en 1936 Wladimir Weidlé (en Parker 1995: 68) y en 1937 Khodasevich (en Grabes 1977: 21). Es una característica que vuelve a reflejar los mecanismos relacionados con el acto de escribir.

El narrador de “Recruiting” se comporta como un narrador extradiegético y heterodiegético. Al principio, aparece contando la historia de Vasiliy Ivanovich y no parece pertenecer al mismo mundo del personaje. Sin embargo, cuando la acción la lleva al parque, nos descubre que el narrador es el hombre del periódico local ruso y, por tanto, un narrador intradiegético y homodiegético que pertenece al mismo mundo que se presenta en la narración y que cuenta el proceso de creación del propio relato que el lector está leyendo. Resulta un cambio de tipo de narrador parecido al que se revela en *The Eye*. En esta novela, al principio, el narrador se comporta de forma heterodiegética, hablando de Smurov en tercera persona, y, al final, el lector descubre que Smurov es el narrador y que, en realidad, se trata de un narrador homodiegético.

Hay que recordar que Nabokov, como sucede en “Recruiting”, utiliza narradores que son escritores pertenecientes a la intelectualidad rusa en el exilio. Por ejemplo, encontramos narradores que son poetas en “Trepid Smoke”, “The Admiralty Spire”, “That in Aleppo Once...” y “Terror”. Encontramos narradores que son escritores de narrativa en “A Letter that Never Reached Russia” y en el relato objeto de estudio. En “Recruiting”, en concreto, aparece el narrador como consciente de escribir y mostrando sus problemas a la hora de describir una ficción o decidir lo que tiene que hacer el protagonista:

I happened to arrange for him that trip to the funeral ... I was in a hurry, and I did wish he had really been to the cemetery. (TD 105)

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).

Se percibe a un narrador consciente de estar relatando una ficción. Muestra una *reflexive attitude*, como la denominó Albert Cook (1960), puesto que se le ve en el proceso de relatar. Se destaca la figura del narrador como el relator de esa ficción. El lector se hace consciente de esa figura y su función, que, después del realismo, había pasado a ser tan familiar que el típico lector apenas si se daba cuenta de su existencia y tan sólo se limitaba a creer todo lo que el narrador le contara. Es una técnica de defamiliarización. El lector encuentra al narrador en el propio proceso de la creación de su narración, ya que siempre aparece ocupado contando su relato. En "Recruiting" el lector descubre que uno de los personajes es el propio narrador, que, además, habla de las elecciones que ha hecho durante el proceso del relato de la historia que cuenta. En consecuencia, 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 al principio el narrador se muestra omnisciente y, sin embargo, acaba manifestándose como un habitante más de ese mundo ficticio perteneciente al nivel intradieético 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 ... (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. 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 ontológico que el de los personajes. Además, nos dice que ha decidido que ese hombre se siente al lado de Vasiliy Ivanovich, a quien le preparó ese viaje, quien tenía prisa y a quien creó una 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 a alguien como él para un episodio de una novela y que puede

aparecer al final de un capítulo o en cualquier frase. Por tanto, comenta que está escribiendo una ficción al decidir todo lo que ocurre en la historia y al afirmar que puede aparecer en cualquier capítulo o frase.

Son ideas ya destacadas por Connolly (1993: 28), que, al citar este mismo ejemplo de “Recruiting”, remarca que el lector se encuentra con una historia que el narrador revela como ficticia y en la que, incluso, el hombre del periódico ruso es un autorretrato suyo que ha incluido en la ficción. De hecho, cabe señalar que en un momento del relato el narrador lo denomina “my representative”. De esta forma, con esta mezcla de niveles ficcionales 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 las narraciones breves de Nabokov 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 ejemplo 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. (*TD*115)

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 “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 que “writing about writing is a feature of the twentieth century literature”, pero, además, estas autorreferencias textuales permiten al lector ser consciente de que está leyendo una ficción. Asimismo, se percata de que la narración siempre ha sido representada por convenciones culturales y, de esta manera, se revela la falacia del realismo, como tal, de la época anterior. En estos ejemplos el autor defamiliariza al lector de esos

mecanismos tradicionales de los que ha hecho uso la novela realista. Por tanto, se comporta como un epígono, un escritor que desautomatiza códigos ya caducos (Posner 1987: 134).

En “Recruiting” se aprecia que el autor ha utilizado la forma de la enunciación enunciada, ya que el narrador pasa a ser un personaje del enunciado y no de la enunciación. Se trata de una estructura reflexiva del enunciado, como ya se ha destacado, por el que el texto se autoalude y define la situación en la que se da (Lozano, Peña y Abril 1982: 110). La enunciación objetiva de “Recruiting” se transforma en enunciada cuando aparece el yo del narrador hablando y haciendo consciente al lector de su labor narrativa y constructora del relato. Por tanto, se aprecian cambios de tiempos verbales y de morfemas gramaticales en estas conmutaciones, ya que se pasa de hablar en tercera persona sobre Vasiliy Ivanovich a hablar en primera persona del singular y explicar la construcción del relato. En el caso de la enunciación enunciada de “Recruiting”, apreciamos que es un ejemplo de metanarración, ya que, al aparecer el propio narrador comentando la creación del relato, hace que desaparezca la frontera que distingue el nivel diegético y el metadiegtico (Lozano, Peña y Abril 1982: 141 y Fabb 1997: 207). Por tanto, se ve relacionado con la teoría de cambios de niveles narrativos (Genette 1998: 57) que hemos señalado como perteneciente a la denominada narración débil. De esta forma, descubrimos que, de repente, en la escena del parque público el narrador se convierte en intradiegtico, ya que pertenece al mundo del personaje, Vasiliy Ivanovich. Éste es un aspecto que también trabaja Nabokov en otros relatos. Así, el narrador de “Lance” comenta sobre uno de los personajes: “Emery L. Boke, that more or less remote descendant of mine” (ND 163). En el caso de “Recruiting”, se mezclan los niveles narrativos del personaje y del narrador, puesto que aparecen sentados los dos en el mismo banco, como ya se ha comentado. Incluso, el narrador se dirige al lector: “After all, just think” (TD 103). Resulta difícil saber qué nivel de ficción es el primario y cuál el secundario.

Otra característica del narrador de “Recruiting” que le hace clasificarse dentro de lo que hemos denominado narración débil es el hecho de que, a veces, se comporta como un *unreliable narrator* (Booth 1996: 152), puesto que no actúa de acuerdo con las normas del texto tradicional. Así, encontramos estos ejemplos:

[...] one of the other passengers helped too, I think. (TD 104)

Why did I decide that the man next to whom I had sat down was named Vasiliy Ivanovich? (TD 105)

What did I care if this fat old gentleman, whom I first saw being lowered from the tram, and who was now sitting beside me, was perhaps not Russian at all? (TD 106)

and then calmly moved off, forever, if I am not mistaken. (TD 107)

Se muestra que sobre algunos aspectos del protagonista del relato, Vasiliy Ivanovich, el narrador tiene un conocimiento limitado, algo que no es usual en la literatura realista. Además, esta forma de actuar del narrador contrasta con su comportamiento realista al principio del relato, donde, incluso, nos introduce en los pensamientos del personaje:

Vasiliy Ivanovich, who knew him only slightly, tried to decide whether or not to start a conversation with him. (*TD* 102)

These twin impressions increased a sense of unusual fatigue... yet was pleasant in its own way ... Once again he thought with dismay about the blurred cross of her grave. (*TD* 103)

De esta manera, al principio del relato, el lector no espera que el narrador vaya a ser realmente intradieético.

Otro aspecto que se puede distinguir del narrador de "Recruiting" es que conlleva un reflejo de la máscara de Nabokov en su obra. El autor construye una máscara de su persona³ 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) señalan las mismas características de Nabokov en el personaje del hombre del periódico ruso en "Recruiting", a quien, además, como ya se ha destacado, denomina "my representative".

Nabokov juega con reflejos de su vida en sus creaciones para que el lector atento se dé cuenta de por qué y cómo funcionan estas autoalusiones en los relatos. También se hace consciente de los reflejos que el autor está creando con sus propias características personales en su obra y, en concreto, en sus narraciones breves.⁴

3 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.

4 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, y en la que uno es reflejo del otro y se mezclan 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.

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 en los relatos le permite ambientar sus historias (como el Berlín de los años treinta en “Beneficence” y “A Guide to Berlin” o la Rusia prerrevolucionaria en “Sounds” y postrevolucionaria en “A Visit to the Museum”), le proporciona material para sus relatos (su niñez en “A Bad Day” o la pasión de su hijo por la escalada de alta montaña en “Lance”) y le ayuda a crear juegos de alusiones a otras novelas suyas (como en “Torpido Smoke” y “Cloud, Castle, Lake”) 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, que debe mostrarse activo en su lectura para descubrir esas autoalusiones en sus relatos y ser consciente de lo que se hace con ellas, así como 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 se puede apreciar una graduación: desde ejemplos de reflejos totales de Nabokov en su obra, como sucede en sus memorias, como *Speak, Memory* o *Conclusive Evidence*, y en relatos que se desprenden de ellas, como “Mademoiselle O”, o que están basados en ellas, como “Orache”, a ejemplos de 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” con Boke o en “Vasily Shishkov,” ya que Shishkov es un apellido familiar.

Desde el punto de vista semántico, se sabe que la ironía se da en el contraste entre aquello que se dice y el mensaje que realmente se quiere transmitir. En “Recruiting” se aprecia que el narrador consigue que el lector crea el realismo con el que describe la historia en la primera parte del relato para luego transmitirle el significado real del relato, es decir, todo es producto de su labor constructora del relato. En “Recruiting”, para que el lector comprendiera ese juego irónico, el narrador ha tenido que darle una evidencia muy explícita al final del relato y revelarse como constructor de éste. Al presentar “Recruiting” de una forma muy realista para luego romper esa ilusión con la aparición del narrador en plena labor narrativa, éste ha tenido la intención irónica de presentar y hacer creer al lector la ficción realista de Vasily Ivanovich que presenta al principio.

En “Recruiting” Nabokov utiliza el principio de gran contraste que señala

Muecke (1986: 53) en el juego irónico que plantea, por lo que hay una gran divergencia entre lo que espera el lector, una historia realista, y lo que realmente encuentra, la exposición de los mecanismos que conllevan una historia realista. De esta forma, el enunciador irónico, que es también autoconsciente en este relato, “dissociates herself from the thoughts communicated”, como resalta Fabb (1997: 264) sobre lo que sucede en la ironía, es decir, critica la posibilidad de realmente conseguir ser realista.

Sperber y Wilson (1994 a: 89) destacan que la comunicación correcta de un mensaje supone, no solamente su codificación y descodificación, sino también el suministro de evidencias suficientes como para poder valorar la intención irónica del emisor del mensaje. Estas evidencias las encuentra el lector al descubrir que el narrador es autoconsciente y se muestra como tal en la construcción de la historia. Por tanto, el enunciador también tiene la intención de querer ser entendido irónicamente. Por esta razón, deja suficientes pistas al lector con la utilización de ese narrador autoconsciente que rompe con la ficción realista planteada al principio del relato, parodiándola. Además, también es importante el contexto literario con el que se entronca el planteamiento realista de la primera parte del relato, que es el realismo del siglo XIX. En consecuencia, la competencia literaria del lector descubre la literatura de la que se hace eco el texto de Nabokov para criticar su aspiración de retratar la realidad y exponer los mecanismos de los que se sirve para construir la ficción realista. En este sentido, se podría hablar de una cierta parodia de esa literatura realista en “Recruiting”.

En este relato el enunciador de la ironía es el narrador, cuya intención es irónica, como se ha visto. El destinatario es el lector, tanto el que entiende el juego irónico como el que no. Finalmente, la víctima de la ironía es aquel lector que momentáneamente no capte la ironía planteada para mostrar las limitaciones del realismo y, por tanto, también el realismo y sus pretensiones de retratar la realidad. Lozano, Peña y Abril (1982: 209) resaltan la necesidad de que exista un número de referencias y conocimientos compartidos por los interlocutores, en este caso el narrador y el lector, para comprender la ironía. Consideramos que en este relato ese conocimiento compartido debe referirse a la literatura realista y sus pretensiones.

Siguiendo la clasificación de los resultados obtenidos de la ironía de Booth (1974), destacamos que en “Recruiting” aparece la denominada *revolución*, porque se socava el orden establecido de la forma realista, que ha estado vigente durante mucho tiempo en la literatura. Por otro lado, siguiendo la categorización de las funciones de la ironía de Hutcheon (1995), en “Recruiting” se aprecian varias categorías. La primera es *la de reforzamiento*, porque su utilización enfatiza la crítica a la literatura realista. La siguiente es la *lúdica*, puesto que el utilizar un narrador autoconsciente es algo ingenioso en la época en la que esta narración breve fue escrita, 1935. Finalmente, la ironía de “Recruiting” es *provisional*, puesto que indica la desmitificación de la capacidad de reproducir la realidad por parte de la literatura realista.

5.4. “Vasilij Shishkov” (1939)

En 1939 Vladimir Nabokov decide gastarle una broma al crítico literario George Adamovich, que, en palabras del autor, “used to condemn my stuff as regularly as I did the verse of his disciples” (TD 191). Para ello Nabokov publica el poema “The Poets” bajo el seudónimo⁵ de Vasilij Shishkov en la revista literaria *Russkiya Zapiski* de París.

El crítico Adamovich recibe este poema con buenas críticas y Nabokov descubre el engaño al publicar el relato “Vasilij Shishkov”. En un principio, George Adamovich no quería reconocer la verdad. Sin embargo, ante las pruebas, no le quedó más remedio que admitirla, diciendo de Nabokov que era “a sufficiently skillful parodist to mimic genius” (TD 192), lo que Nabokov aceptó como un cumplido, como dice en el prefacio de este relato en su edición de 1981.

El tema de la literatura y de la crítica literaria se ha visto reflejado en varias ocasiones en la obra breve de Nabokov. Ya lo hemos visto en “Lips to Lips” o “The Passenger”. Sin embargo, el tratamiento irónico de este tema tiene en “Vasilij Shishkov” su primera instancia, y esta tónica se verá intensificada con *Pale Fire*, una novela que tiene la forma de la edición comentada de un poema y que es una parodia de la crítica literaria y la filología.

El narrador de “Vasilij Shishkov” es homodiegético e intradiegético. Se trata también de un narrador-testigo que va a hablar sobre sus recuerdos de Vasilij Shishkov, empezando de la siguiente manera: “The little I remember about him is centered within the confines of last spring: the spring of 1939” (TD 193). Esta narración se presenta como una biografía fingida, forma literaria que Nabokov también trabaja en *The Real Life of Sebastian Knight*. A medida que se sigue leyendo, llama la atención que el narrador, que también aparece como personaje, sea *Gospodin* Nabokov, es decir, el Sr. Nabokov, y, por tanto, no cuesta identificarlo con el autor del relato. Esto justifica, en parte, el hecho de que la enunciación objetiva del relato se conmute, en ocasiones, a enunciación enunciada. Como ya se sabe, ésta se caracteriza por los cambios de formas de localización espacial y temporal (deícticos, anafóricos y tiempos verbales comentativos o narrativos) y de formas de personalización y despersonalización del discurso. Es lo que se llama estructura reflexiva del enunciado o texto, por la cual éste se autoalude y define la situación en la que se da (Lozano, Peña y Abril: 1982: 110).

⁵ Los seudónimos en la literatura rusa eran muy comunes. Durante el siglo XIX hay una constante práctica de este tipo de nombre. Por ejemplo, Saltykov utilizaba Schedrin, Andrey Bely usaba Boris Nikoláievich, Leontiev era Scheglóv en sus escritos y Chéjov firmaba como “el hermano de mi hermano”. Destaca también el hecho de que el propio Nabokov empezara publicando bajo el seudónimo de Sirin en Berlín para distinguirse de su padre.

Hay que tener en cuenta que hasta encontrar estos ejemplos de enunciación enunciada se utiliza el estilo directo cuando hablan entre sí los personajes o cuando el narrador se presenta como narrador-testigo, y aparece el estilo indirecto para describir escenas y construir la ironía del relato. Así, se muestran los siguientes ejemplos de enunciación enunciada en este relato:

Yet, at the same time, in a purely physiological way —if I may put it like that— you possess some secret of writing ... (TD 195)

[...] but first take, please, a look at my poems'. (I must admit that the unexpected and uncalled-for lecture on the character of my literary work struck me as considerably more impudent than the harmless bit of deception my visitor had devised. I write for the sake of concrete pleasure. (TD 195)

The poems were very good —I hope to discuss them some other time in much greater detail. Recently, I was instrumental in getting one published in an émigré magazine, and lovers of poetry noticed its originality. (TD 196)

El primer fragmento nos muestra a un narrador en el proceso de narrar. El segundo muestra que este narrador, llamado Nabokov, reconoce que Shishkov es su personaje y habla del hecho de que le gusta escribir. Por tanto, Nabokov coge las palabras del supuesto autor real, Vasiliy Shishkov, y las entrecomilla continuamente, ya que las comillas marcan la no apropiación del significado de esa palabra o expresión y dirigen la interpretación a otro posible significado (Lozano, Peña y Abril 1982: 159). Al transformarlo en personaje, el narrador se distancia del significado inicial de ese nombre como persona real, es decir, marca una separación que no es tal, ya que se trata de la misma persona. Finalmente, el tercer ejemplo hace alusión al suceso que el autor explica en la nota introductoria. El narrador Nabokov le dice a Shishkov que sus poemas son buenos y luego habla de uno que publicó recientemente y que tuvo buena acogida. Aquí el lector debe recordar lo que el autor le dice en el prefacio, así como el del año 1939 también debe recordar que hacía poco se había publicado un poema bajo el nombre de Vasiliy Shishkov. Hay que notar el hecho de que estos ejemplos de enunciación enunciada aparecen entre paréntesis y guiones. Como ya se ha dicho anteriormente, éstos son comentarios de los narradores que están en un nivel narrativo extradiegético. Se pueden poner algunos ejemplos más 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. En estos ejemplos se mezclan dos niveles diferentes, el de la historia y el de la narración, los dos niveles clásicos que se distinguían antes del trabajo de Genette en los estudios narratológicos. Esto produce un efecto de frescura en el lector, como si el narrador no hubiera repasado sus apuntes antes de publicarlos. Además, como destacan Graves (1977: 47) y Tammi (1985: 45), estos cortes en el desarrollo del discurso, como es el caso de guiones y paréntesis, hace que cobren más importancia las operaciones llevadas a cabo por la consciencia narrativa que está detrás que los hechos narrados en sí. Es otro ejemplo en el que el narrador se muestra consciente de su labor narrativa y demuestra su mecanismo de narración. Esta característica está relacionada con la teoría del *skaz* o imitación de la narración oral en los formalistas rusos, como comenta Nivat (1995 b: 675).

Otro aspecto estructural que se puede relacionar con la enunciación enunciada es la repetición de un modelo. *The American Heritage Dictionary* lo define como “a plan, a diagram, a model to be followed making things” (Figelman 1985: 911). Creemos que refleja la estructura reflexiva del enunciado, ya que permite adivinar una referencia al proceso de la enunciación al mostrar la artificiosidad y la construcción del acto narrativo. Además, es una característica que le gusta a Nabokov, ya que en su autobiografía, *Speak, Memory*, comenta: “I discovered 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” (1969: 98). En “Vasiliy Shishkov” encontramos una repetición del mismo modelo al principio y al final del relato, cuando ve por primera vez a Shishkov y cuando lo ve la última:

[...] and the conversation conducted in their accustomed corner by four German refugees who were discussing certain intricacies of the *carte d'identité* system... Then a fifth appeared and greeted his compatriots for some reason in French... He had just bought a hat; they all started trying it on. (TD 193-194)

[...] again the four German refugees were discussing passport problems, and presently a fifth entered and cheerfully said: Bonjour, Monsieur Weiss, Bonjour, Monsieur Meyer'. (TD 199)

En estos dos pasajes asistimos a una conversación en que cuatro refugiados alemanes están hablando de los problemas con sus pasaportes y un quinto cambia totalmente de tema de conversación cuando se une a ellos. En esta

repetición el narrador no se distancia de lo que dice, sino más bien de todo el relato, ya que enfatiza su ficcionalidad.

En la narración breve “Vasiliy Shishkov” hay que entender, además, que tanto el personaje de Vasiliy Shishkov como el de *Gospodin* Nabokov son correlatos del autor. Además, Shishkov parece dar esta pista también cuando le dice a *Gospodin* Nabokov: “You must see yourself, from another angle” (*TD* 197). Sin embargo, como en la vida real, vemos que el personaje de Vasiliy Shishkov, que es el seudónimo de Nabokov cuando publica ese poema, quiere disolverse en su arte. Vemos que no es real, y, de hecho, lo hace así en el relato y en la vida, puesto que se trata de un nombre que pertenece a una ficción y no a una personade 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 unsual coffin (*TD* 200)

Este tema es apuntado también por Nabokov en *Lolita*, como ya se ha comentado. Además, Tolstaia y Meilakh (1995: 657) destacan de este relato que Nabokov se vuelve a autoaludir en el personaje creado de Vasiliy Shiskov, ya que comparte muchos rasgos de su personalidad, además de usar 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), y 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. Son ejemplos donde apreciamos una rotura de identidad del autor, creando reflejos propios en su obra.

De esta forma, en “Vasiliy Shishkov” Nabokov utiliza la parodia. Ésta tiene en cuenta el mecanismo formal intertextual de la alusión a un texto, un grupo de textos concretos, un género o una norma, y se relaciona con otras formas

de alusión, no solamente a una norma literaria, sino, en general, a un código, sea lingüístico o estilístico, un registro expresivo, unas reglas o características formales, etc. Pero, además, la parodia supone una distancia, una no adhesión del enunciador respecto de las formas. Así, la norma o el contenido del texto parodiado es introducida en el texto parodiante y el enunciador establece una posición de extrañeza, crítica o mofa al respecto (Lozano, y otros 1982: 162). En “Vasilij Shishkov” Nabokov crea una parodia de la forma biográfica al desviarse de esa norma e incluirla dentro del texto parodiante como forma parodiada. No existe tal biografía, ni existe tal narrador que conoció a Vasilij Shishkov. Éste no existió, a pesar de haber publicado un poema. Por eso el narrador propone la parodia del relato de misterio al final de éste, cuando dice: “That is all. With the kind of incident that opens a mystery story my narrative closes” (TD 199).

Este relato también alude a uno de Turgeniev de la colección *Memorias de un cazador*, cuando se dice:

Just the other day, for example, a mother, having lost patience, drowned her two-year-old daughter in the bathtub and then took a bath in the same water, because it was hot, and hot water should not be squandered. Good God, how far this is from the old peasant woman, in the Turgeniev’s turgid little tales, who had just lost her son and shocked the fine lady who visited her in her izba by calmly finishing a bowl of cabbage soup “because it had been salted”. (TD 197-198)

En este ejemplo aparece mencionado el autor ruso del siglo XIX, cuya obra *Memorias de un cazador* se caracteriza por mostrar la realidad de la clase campesina rusa, el *mujik*, a quien idealiza mientras denuncia la crueldad de sus señores.

Esta cita, sin embargo, incorpora el texto ajeno de Turgeniev como contrapunto al caso del asesinato de la niña de dos años por su madre, pero el resultado no es una parodia del texto incorporado sino que enfatiza el caso mencionado en “Vasilij Shishkov”. Por tanto, aunque se trata de una cita intertextual, no es claramente una parodia.

En su *Curso de literatura rusa* Nabokov (1984: 120) destaca de Turgeniev su prosa fluida y musical como la razón de su éxito. Sus temas se centran sobre todo en los siervos, de los que hace seres idealizados y moralmente superiores. En torno a 1847 empezó publicando narraciones breves que acabaron juntas en *Memorias de un cazador* y que aparecieron como libro en 1852. En *Memorias de un cazador* el autor hace un estudio del carácter de los siervos, campesinos y terratenientes, según el punto de vista de un narrador que deambula por campos y bosques de la Rusia central. Esta obra se considera un logro del realismo ruso. El libro describe varios encuentros casuales del narrador durante sus paseos de caza con su escopeta y su perro en el dis-

trito nativo del autor de Bólkhov y por los alrededores. Se trata de bosquejos desordenados en los que relata los hechos que el narrador vio. Algunos episodios son descriptivos, otros muestran un escenario, otros tratan de personajes, otros son conversaciones que el narrador ha entablado o que oye por casualidad. A veces hay un motivo dramático, pero el desarrollo se basa en las descripciones que da el narrador sobre los personajes. Sus descripciones de la naturaleza son sencillas y reflejan la humildad de las gentes que retrata en esta obra (Brückner 1929: 145). El autor no sólo muestra el ambiente y el modo de ser de los siervos de la gleba y de sus dueños, sino también el grado de desarrollo espiritual de las dos clases. Muestra la realidad gris de la vida rusa y dibuja un campesino y un siervo muy superior a su dueño, el terrateniente noble. Refleja cómo las virtudes y facultades espirituales del campesino superan a las arbitrariedades de esos terratenientes que los maltratan por aburrimiento o falta de cultura. Quiso demostrar que el siervo de la gleba, a pesar de las condiciones difíciles de su vida, conserva cualidades mejores que las de sus amos. La prosa que utiliza es cuidadosa y artificial, y, aunque da la sensación de facilidad y simpleza, utiliza un vocabulario elegido y seleccionado con esmero, así como rico, con el que evita palabras crudas. La sencillez del estilo evita imágenes ornamentales o ritmos retóricos (SahostaKovsky 1945: 270). Field y Naumann (1978: 63) comparan el relato "A Guide to Berlin" de Nabokov con esta obra de Turgeniev, porque "this story has some of the air of a carefully arranged 'careless sketch'".

En general, en "Vasilij Shishkov" se han apreciado estructuras narrativas que clarifican el uso de la ironía junto con casos de enunciación enunciada y de parodia de formas literarias. Por otro lado, hay que tener en cuenta el contexto y las causas por las que el autor escribió "Vasilij Shishkov", lo que justifica también el tono irónico del relato. Pero para que exista ironía el lector debe entenderla como tal. La interpretación irónica pone en juego no solamente la competencia lingüística del lector, sino también la cultural e ideológica (Muecke 1986: 40). Como ya se ha comentado, ésta es la razón por la que se denomina "risky business" (Fish 1983: 176), ya que no se garantiza que todo lector entienda el juego irónico de lo que dice y no dice el escritor. Por ello, Sperber y Wilson (1994 b: 238) consideran que entender la ironía y recuperar sus implicaturas depende, primero, de reconocer que lo que se dice es ecoico (es decir, la ironía está diseñada para ridiculizar la opinión de la que se hace eco, cosa que en este caso es pensar que Vasilij Shishkov es un autor de carne y hueso), segundo, de identificar el origen de la opinión que se repite (lo que en este relato es creer que sea biográfico o pueda tener alguna connotación de los relatos de misterio), y tercero, de reconocer la actitud del enunciador como de rechazo y desaprobación. La ironía que propone aquí el autor hace del lector simple y, en concreto, del crítico George Adamovich la víctima de ésta, como señala Hutcheon (1995: 15).

El tipo de ironía pertenecería a *la satírica*, siguiendo la clasificación de Norman Knox (en Muecke 1986: 44) y la de Muecke (1986: 51), ya que el autor se burla de forma inteligente de las consideraciones negativas que este crítico

siempre había proferido sobre el trabajo literario de Nabokov. Por tanto, se trata de la derrota literaria de una víctima, Adamovich, poco benévola. Siguiendo la categorización de funciones de Hutcheon (1995: 47), podemos destacar que tiene la función de *autoprotección*, ya que en el momento de su publicación en 1939 Nabokov la utilizó como mecanismo de defensa de su trabajo literario ante las críticas negativas que había venido recibiendo de Adamovich. También podría hablarse de la función *oposicional*, puesto que el resultado de esta broma literaria se puede considerar como una ofensa a la capacidad intelectual de Adamovich, al ponerle en evidencia con la publicación de este relato. Finalmente, añadimos la función *agregativa*, puesto que crea dos grupos, aquéllos que entienden la ironía y aquéllos que no, quedando implícita la superioridad de los que la entienden frente a la inferioridad de los que no la entienden. Sin embargo, para el lector de finales del siglo XX, cuyo contexto cultural y social es distinto del de aquellos expatriados rusos del París de los años treinta, se puede destacar la función *lúdica* de la ironía de este relato, ya que se demuestra el ingenio, la guasa, nos atreveríamos a decir, y el humor del autor.

5.5. “Mademoiselle O” (1939)

Muchas 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 adopta forma laberíntica, como en “The Visit to the Museum”, en otras toma cuerpo en la pérdida de un amor, como sucede en “Spring in Fialta”, “A Matter of Chance” o “The Return of Chorb”, y en otras se distancia de esa pérdida de forma irónica, como en “A Russian Beauty.”

Recordemos que la obra más importante de las que tienen que ver con el pasado del autor es *Speak, Memory*, donde Nabokov relata sus propias memorias. Dos relatos muy poco transformados aparecen en esta obra: “First Love” y “Mademoiselle O”. Resulta especialmente interesante destacar “Mademoiselle O”⁶, pues, como Burt Foster⁷ (1993: 111) señala, es evidente el hecho de que en este relato existe, al tiempo, la ambivalencia de ser autobiográfica o de ficción. Este crítico comenta que fue reescrita varias veces, dependiendo del punto de vista que tenía Nabokov sobre su concepto de escribir y de ser artista de la memoria. Apareció en las obras autobiográficas: *Conclusive Evidence*

6 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’s *Die Marquis von O*. *Journal of Germanic and Slavic Comparative Studies*, que lo compara con la obra romántica alemana, nos vamos a centrar más en el aspecto biográfico de la obra y el juego verdad-ficción que se plantea, así como en la ironía que se desprende en el relato.

7 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 con otros escritores de la literatura francesa como Baudelaire o Proust.

en 1951; después una versión rusa de la misma obra titulada *Drugie Berega* en 1954, más adelante en *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* en 1966. Sin embargo, también apareció publicada como relato de ficción otra versión en francés en la publicación *Mesures* 1936 antes de la llegada del autor a Estados Unidos, que fue traducida al inglés para publicarlo, como relato de ficción también, en 1943 en *Athlantic Monthly*, en la colección *Nine Stories* en 1947 y en *Nabokov's Dozen* en 1958. Además, más tarde, Dmitri Nabokov la editó junto con otros relatos de ficción en *The Collected Stories* en el año 1995.

A principios de enero de 1936, el autor se planteó escribir un relato que tratara la figura de la institutriz de su niñez (Boyd 1991 b: 422) y surgió esta narración. Sin embargo, a pesar de tratarse de los recuerdos del autor, no sigue el modelo convencional de las memorias. 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 podemos intuir más cercano al autor que en otras ocasiones por estar el relato más cerca de la autobiografía, habla de su memoria, de su institutriz y de la nostalgia que siente por ese pasado. Se trata de un narrador homodiegético e intradiegético. Durante todo el relato, el narrador recuerda su infancia y, para ello, utiliza prácticamente 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 Nabokov para escapar de esa nostalgia es problematizando y defamiliarizando las convenciones literarias de las autobiografías para dejarlas expuestas claramente al lector, creando un efecto irónico. Se trata del caso de la enunciación enunciada, ya que hay cambios de formas verbales, de formas de localización espacial y temporal, que aluden al narrador como un yo consciente de estar recordando y creando la historia. Es la estructura reflexiva que señalan Lozano, Peña y Abril (1982: 110).

A continuación, vamos a ver dos pasajes donde hay una alusión constante al narrador del relato, que se refleja en las marcas de la propia codificación del mensaje. Son aspectos que Leech y Short (1995: 31) señalan como características de la enunciación enunciada. Sin embargo, al tratarse de unas memorias, el hecho de que aparezca el narrador, consciente de relatar, o de que se

muestren ejemplos en los que se aprecia el proceso de codificación del mensaje hace que este relato pudiera tener un cierto grado de parodia con respecto a las memorias convencionales, ya que no sigue todas sus reglas. La forma en la que Nabokov utiliza esta estructura narrativa se podría relacionar con el concepto romántico de ironía que desarrolla F. Schlegel en el romanticismo. Para este crítico alemán, en la ironía romántica la limitación del arte para captar y reflejar el dinamismo de la vida es algo de lo que se hace consciente la obra de arte reconociéndolo temáticamente (Muecke 1986: 73). En este sentido, Nabokov incorpora el tema del proceso de relatar sus memorias en esta narración breve. No puede evitarse la llamada metaficción, cuyos textos literarios muestran una cierta ironía ante la pretensión de reflejar la realidad como lo hace la novela realista. En el caso de “Mademoiselle O”, que está basada en los recuerdos reales de la infancia del autor, Nabokov se muestra irónico ante la posibilidad de poder reflejar lo que ocurrió en aquellos días. Por tanto, el autor ironiza ante la posibilidad de mostrarse realista y reflejar la realidad de lo que ocurrió en aquel tiempo en un relato. Además, también parodia la convención de las memorias autobiográficas en el texto parodiante de su relato, dejando implícita la idea de la imposibilidad de captar esa realidad.

Estudiemos los siguientes ejemplos:

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 dirige al lector diciendo lo que tiene que aparecer, la luna, que se manifiesta de una forma teatral, brillando entre las nubes y creando sombras que destacan en la nieve. Comprobamos que el narrador está relatando sus memorias, pero el tratamiento que les da es el de la ficción, exagerándolo para que sea evidente para el propio lector. Esto lo convierte en una parodia de las memorias convencionales. En estos ejemplos vemos cómo la parodia incluye un material, en este caso realista y convencional, con la llegada de la institutriz a su casa. A la vez, vemos cómo la parodia supone una desviación de una norma literaria, en este caso la forma realista y sus convenciones, al aparecer a continuación el narrador dirigiéndose al lector y exagerando la descripción del paisaje. El lector se

hace consciente del eco intertextual de las memorias convencionales. Así, utiliza su hipercodificación (Eco 1979: 81) para señalar que el autor se sale de la norma de las memorias convencionales.

Además, en el segundo texto citado 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 cambio de un nivel a otro se puede apreciar, normalmente, por cambios de persona y tiempos verbales. Por ejemplo, cuando el narrador recuerda, utiliza el pasado. Sin embargo, se vale del presente lo utiliza para comentar esos episodios pasados. Son momentos en los que aparece una cierta oposición entre un mundo distanciado temporalmente y el momento particular, cuando un aspecto del pasado se evoca por el narrador. Son ejemplos de enunciación enunciada también, puesto que la enunciación objetiva ha sido conmutada y ha dado paso a estos ejemplos.

Hay otros casos en los que se podría deducir que el autor está construyendo la historia a la vez que lo recuerda por 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 que antes se ha citado, pues 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 a la institutriz, quien lógicamente no puede verlo. Vemos que se mezclan dos tiempos distintos, el presente del novelista que le ofrece el brazo y el pasado de la institutriz que acaba de llegar en ese momento. Es como si el yo de la enunciación enunciada cobrara forma hasta el punto de convertirse en otro personaje más del relato.

Como subraya 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 este relato Nabokov se comporta como un epígono (Posner 1987: 134), como en tantas ocasiones ya hemos citado. El autor está constantemente desautomatizando el código típico de las memorias convencionales con nuevos medios, que son las estructuras narrativas que hemos señalado.

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, siendo ésta la que realmente le ha traído el recuerdo de la llegada de dicha institutriz.⁸

En "First Love", por ejemplo, el autor nos cuenta la historia de su primer amor en la costa francesa. A lo largo del relato, el narrador se muestra incapaz de recordar el nombre del perro de ella, Colette. Sin embargo, él mismo comenta que, al recrear esos recuerdos de esas playas remotas de la arena del pasado que ha dibujado en el relato, ha conseguido 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:

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)

En efecto, el autor evoca la escena del final de *Du Côte de chez Swann*, en la que el joven Marcel contempla la figura dorada de Gilberte Swann jugando con las hojas de los Campos Elíseos. La conexión entre ambos escritores estriba en que ambas obras muestran como uno de sus objetivos la recuperación de la experiencia pasada. Nabokov pone en práctica en su ficción una

⁸ Este ejemplo es similar a la famosa escena de *A la recherche du temps perdu*, donde una magdalena desencadena los recuerdos de la niñez del personaje.

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)

Los recuerdos, en consecuencia, se vuelven a evocar por un hecho actual relacionado con los sentidos, y, de esta forma, 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 afirman 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”. Así, vemos en los ejemplos de “Mademoiselle O” y “First Love” que la primera fase de los recuerdos está relacionada con los sentidos, como el tacto o la visión.

La utilización por Nabokov de un narrador que recuerda en la narración es un recurso que también aparece en otras obras de ficción, como *Mary*. Burt Foster (1993: 115) destaca en el autor lo siguiente: “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 ésta, 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 eso, 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 pasaje, como vemos, utiliza la metáfora de sus lapiceros de colores, que ha distribuido entre los personajes de sus novelas como si fueran sus recuerdos. Además, añade que al prestárselos dejan de ser suyos, precisa-

mente por recuperarlos utilizando su imaginación. También es interesante destacar esto mismo que en él une 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 en los años 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)

Como sabemos, muchas de las obras tempranas de Nabokov tratan de temas rusos, como el sentimiento de nostalgia,⁹ la vida en exilio, la ironía sobre la situación o 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. Sin embargo, el autor no se muestra melancólico. Entendemos que utiliza la ironía para superar el vacío creado por la pérdida de su Rusia natal. Se trata de una característica de la ironía como tal que también destaca en su exposición Ferrater Mora (1988: 1760-1761) y que ha sido comentada en el apartado 3.3.1.

Hay veces que esa ironía de Nabokov se torna cómica para caracterizar al personaje central. Por ejemplo, hay un relato basado en la niñez de Nabokov, aunque no es autobiográfico, en el que aparece una institutriz suiza que bien pudiera tratarse de la misma institutriz que aparece en “Mademoiselle O”. Este relato se titula “A Bad Day”, y hay dos ejemplos curiosos que muestran cómo pronuncia mal el ruso una persona extranjera, como en este caso es una institutriz francófona, después de haber vivido medio siglo en Rusia, apareciendo entre paréntesis lo que dice escrito en ruso y traducido al inglés.¹⁰

⁹ Además, también se puede destacar de “Mademoiselle O” el exilio que siente la institutriz en Rusia por no conocer el idioma y encontrarse sola allí, así como el exilio que siente en Suiza por la nostalgia de sus días en Rusia durante los últimos años de su vida (Rivers 2000: 101).

¹⁰ Shroyer (1999: 256) destaca que este juego de idiomas entre el francés y el ruso empezó en la obra *Guerra y paz* de Tolstoi, “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”.

Priate-qui? Priate-qui? (pryatki, hide and seek), she uttered with the farcial 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)*”

Se trata de un ejemplo de cambio de código lingüístico, que hemos tipificado para clasificar el uso de la ironía. En este ejemplo el cambio de código lingüístico podría mostrar que el autor quiere aparecer como costumbrista y realista. Sin embargo, el autor caracteriza de forma irónica por no saber ruso a una mujer que ha vivido ya muchos años en Rusia.

No obstante, la imagen de la institutriz que da en “*Mademoiselle O*” tiende a ser biográfica. En general, Stegner (1966: 50), Sicker (1987 a) y Metterson (1993: 101) consideran que para Nabokov la memoria es uno más de los instrumentos del artista. Afirman que, en concreto, 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 un poema suponía una “*emotion recollected in tranquillity*” (en 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 y su relato. 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*”, y podemos encontrar lugares en el relato que nos ocupa 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)

Estos fragmentos, además, se enmarcan dentro de la estructura narrativa de la enunciación enunciada, porque dan a entender que el narrador está recordando y construyendo la historia. Vemos en ellos que es la imaginación la que trabaja la memoria personal. Esto es lo que hace que, por ejemplo, Clancy (1984: 6) considere a Nabokov el último gran escritor romántico, lo que argumenta diciendo que “*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 le separa de ciertas actitudes románticas. Como vemos en estos ejemplos, es la imaginación la que substituye a la memoria. Sin embargo, el narrador se muestra consciente de ello y, al hacerlo, Nabokov no permite que el lector se iden-

tifique con los protagonistas, como podría ocurrir en *Wuthering Heights*, sino que hace que se sea consciente del narrador como relator y del proceso de su narración, lo cual es una característica de la literatura postmodernista.

Nabokov utiliza sus recuerdos de una forma auto-consciente y los 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”. “Mademoiselle O” parece estar en medio de este dilema por incluirse en la autobiografía del autor (y, por tanto, ser reflejo de una realidad que tuvo lugar) y por formar parte de colecciones de relatos de ficción. De hecho, parece que chocan los intereses de la persona que recuerda y de aquélla que narra y recrea esas memorias, como vemos en este ejemplo que también lo es de enunciación enunciada:

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 ésta la que las guía y las recrea. De hecho, en este ejemplo vemos cómo en su relato empieza 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, ya 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”. 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 eso, la memoria y la imaginación son una negación del tiempo, ya que 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. A la vez, destaca los aspectos ficticios que su imaginación crea y los aspectos convencionales que posee la manera autobiográfica clásica de escribir. De esta forma, en este relato se oponen verdad y ficción para recrear los procesos que sigue la memoria al recobrar un recuerdo cuando lo mezcla con la imaginación. Así hace 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 los procesos narrativos de ésta. Además, el autor se muestra irónico parodiando las memorias convencionales y reflejando la imposibilidad de poder captar fielmente la realidad con la estructura narrativa de la enunciación enunciada. Por otro lado, al ironizar esas memorias, se aleja del dolor causado por la pérdida de la Rusia de su niñez y su consiguiente exilio, que, en el caso de Nabokov, pasa a ser doble. Esto es así porque Nabokov perteneció a la intelectualidad rusa afincada en Berlín, que en un principio creyó que su estancia en Alemania era algo pasajero y que pronto estaría de vuelta 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. Nabokov, como sus compatriotas, tuvo que sufrir un segundo exilio, “the exile of the human spirit”, como lo denomina Rivers (2000: 104). Penas (1998: 67) 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”. Andreyev (1971: 232) resalta de este momento que la emigración rusa tuvo que adoptar la cultura del oeste de Europa, y uno de los mejores ejemplos en los que ocurre esta asimilación es la obra de Sirin, del joven Nabokov. Esta característica se traduce en este relato en las constantes referencias a la literatura francesa, en concreto a Proust, como ya se ha destacado. La pérdida de Rusia le lleva a Nabokov a adaptarse a Occidente y a utilizar la ironía para distanciarse de esa realidad perdida.

El tipo de ironía que utiliza Nabokov en “Mademoiselle O” no se puede claramente clasificar en la categorización de Booth (1974). La ironía de este relato tiene características comunes con la primera, *la tragedia del vacío*, porque la situación de Nabokov conlleva una cierta tragedia ante el vacío causado por la pérdida del pasado ruso. Sin embargo, el efecto del relato no es terrorífico, como destaca Booth en esa ironía. En Nabokov es un efecto amable, y, a veces, se atisba una cierta nostalgia. Por otro lado, la llamada *ironía*

del tipo complicado comparte algunos rasgos con el octavo tipo, señalado por Booth como *la liberación cómica*. También hay un *derrocamiento de toda forma*, puesto que el autor parodia la forma de las memorias convencionales y, por tanto, ironiza ante la posibilidad de poder reflejar la realidad, aunque el resultado no es tan cómico, como señala Booth en este tipo de ironía.

En la categorización de la ironía de Hutcheon (1995), este relato de Nabokov entra en el llamado tipo *complicado*, ya que las conmutaciones de enunciación objetiva a enunciación enunciada y viceversa dejan al descubierto una forma estructural y verbal atípica y fuera de la norma. También se puede enmarcar en el tipo *lúdico*, ya que, de una manera ingeniosa, con la utilización de la enunciación enunciada, la parodia de las memorias convencionales o la aparición de la figura del escritor americano en el propio relato, Nabokov muestra la imposibilidad de poder reflejar fehacientemente la realidad. Por otro lado, la ironía de Nabokov también funciona como una *auto-protección*, como un mecanismo de defensa ante la angustia provocada por el recuerdo de una Rusia que ya no existe, ante la aflicción de una identidad propia perdida para siempre.

6. Análisis de los relatos del período americano

Este periodo se inicia con la determinación del autor de escribir en inglés y hacerse ciudadano estadounidense. La destreza de Nabokov como escritor ya está consolidada. Sin embargo, se enfrenta con el desafío de escribir en inglés y abandonar su lengua nativa para sobrevivir como escritor, cosa que conseguirá con el reconocimiento internacional de su talla como artista literario.

En las secciones de este capítulo se va a mantener la misma estructura de análisis de sus relatos que la que los ya estudiados en este trabajo: resumen de argumento, características intertextuales del relato con respecto al resto de la obra del autor y a otras literaturas, cualidades del narrador, categorización de la ironía, etc. Además, se remarcan las especificidades propias de cada narración breve.

6.1. “That in Aleppo Once...” (1943)

“That in Aleppo Once...” es una narración breve, en forma de carta, ambientada en la Francia anterior a la ocupación nazi. 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). Es una cualidad que le relaciona con el autor y con los narradores de otras obras como *Pnin*. También sabemos que está recordando hechos vividos por él, “I married” (ND 113), y que escribe poemas, “I composed several poems” (ND 120), otra característica que comparte con Nabokov, aunque no es el único relato donde aparece un protagonista que responde a este

modelo. Hay varias narraciones breves donde se pueden encontrar escritores o artistas pertenecientes a lo que fue la intelectualidad rusa en el exilio, como ya se ha comentado. En el caso de “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.

Desde el principio de “That in Aleppo Once...”, el narrador deja clara su función comunicativa (Genette 1980), puesto que establece una orientación hacia su narratario, a quien denomina V, al inicio del texto. Su narratario también es un exiliado europeo escritor y habitante de Estados Unidos, como se deduce del texto mismo:

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)

Además, el narrador sabe que cuenta una historia, aunque no utiliza la enunciación enunciada para mostrarse como constructor de esa historia, sino que se vale de la forma epistolar. En el primero de los siguientes ejemplos se nos muestra al narrador consciente de tener una historia que contar, mientras que en el segundo el narrador sugiere un título para el relato:

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 el segundo pasaje no solamente vemos 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, puesto que incluye el título y es una alusión literaria.

Como hemos comentado, “That in Aleppo Once...” tiene forma epistolar y en él existe un narratario representado. Al hablar del narratario nos centraremos en la función conativa, que se aprecia en casos de imperativos o vocativos que lingüísticamente señalan dicha función y en los que el narrador se dirige abiertamente a su narratario, V. Así se aprecia en los siguientes ejemplos: “My dear V” (ND 121), “As you know” (ND 115), “you must imagine the scene” (ND 121) y “Curse your art” (ND 122). Para ello, el narrador utiliza la segunda persona del singular y, en ocasiones, muestra una actitud marcada hacia ese narratario. No obstante, hay que tener en cuenta que, como el narra-

dor, es una construcción ficticia. Así, Prince (1996: 190) nos recuerda 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, como ocurre en “La Veneziana”, 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).

En “That in Aleppo Once...” el narrador denomina a su narratario “dear V.” (ND 113). Se trata del amigo de un poeta, que Maddox (1983: 7) considera otro escritor ruso que ha emigrado antes. El narrador le cuenta una historia a la que el narratario debe dar título. El propio narrador sugiere el título con la referencia a *Othello*. Al terminar la carta, le pide a V. que resuelva el enigma de su “fatal mistake” por medio de “the prism of his art”, admite que se siente tentado de suicidarse, como *Othello*, y le pide a su amigo lo siguiente:

[...] 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 sostener, además, que al narratario se le puede considerar como otro reflejo de Nabokov en el relato: su nombre también empieza por V, Vladimir, y se trata de un autor ruso en Estados Unidos. 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, consciente de la referencia a *Othello*, de que se trata de otra historia de celos.

En la obra breve de Nabokov encontramos más ejemplos de narradores que se dirigen a narratarios utilizando la forma epistolar. Veamos algunos ejemplos.

En “Ultima Thule” Sineusov se dirige a su esposa muerta: “Do you remember the day you and I were lunching (partaking of nourishment) a couple of years before your death?” (RB 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 envía es muy distinto de aquél del autor implícito. Tammi (1985: 295) destaca que “by allowing his N[arrator] to promulgate an absolute disbelief in the survival of the human spirit, I[mplicit] A[uthor] of the text imparts of his I[mplicit] R[eaders] a diametrically opposed notion”.

En “A Letter that Never Reached Russia” la narración 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”. Field (1967 a: 115), no obstante, considera que el narratario puede ser la propia Rusia, una idea que creemos improbable. El narrador, en un principio, habla del pasado de ambos en Rusia; después, se centra en la noche berlinesa; ahora, el narrador es un escritor en el exilio: “we, authors in exile” (*DS* 83). Shroyer (1999: 303) relaciona este relato con “Beneficence”, porque el narratario al que se dirige el narrador jamás recibirá su mensaje. La historia de este último trata de un escultor que se dirige a su novia, la cual se ve nombrada con un *you* como narratario, y a la que quiere ver después de haber discutido. Pero ésta no acude a su cita y el narrador, probablemente, no vaya 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” el narrador escribe y es consciente de estar escribiendo una carta, “this letter” (*TD* 134), al autor del libro *The Admiralty Spire*, que el narrador cogió de la biblioteca. El narrador le acusa de haber utilizado su pasado para basar esa obra, aunque, a su vez, es consciente de que ha cambiado excesivamente su historia. 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 (*TD* 133).

En estos ejemplos Nabokov utiliza la forma epistolar, y, según Kopper (1995: 54), las cartas ayudan a los personajes de Nabokov a romper con su soledad. En un tipo de literatura dedicada al exilio, la relación epistolar ocupa un lugar central. Nabokov era consciente de su situación como exiliado y en su propia vida era un escritor de frecuentes y abundantes cartas. Recordemos las dirigidas a su hermana y a E. Wilson, que han sido publicadas. 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”.

Aparte de que el narrador de “That in Aleppo Once...” utiliza la forma epistolar, también hay momentos donde el texto hace alusión a su propia codificación, aunque no es un caso de enunciación enunciada. Así sucede en el siguiente ejemplo, donde encontramos una 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 “That in Aleppo Once...” 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. En consecuencia, la distancia temporal entre los hechos y el relato de éstos hace que el narrador comprenda esos sucesos que tuvieron lugar entonces, como pasa en este relato o en *Lolita*. No obstante, no sucede igual en todas las narraciones breves de Nabokov, ya que en “The Vane Sister” el narrador cuenta unos sucesos pasados, pero no se aprecia una maduración.

En “That in Aleppo Once...” el narrador demuestra que no comprendía a su esposa mientras explica los sucesos que tuvieron lugar. Así, encontramos estas expresivas confesiones:

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)

Estas citas muestran que el narrador jamás entendió a su esposa y que sigue siendo un misterio, ya que no comprende su inestabilidad psíquica, como veremos a continuación. Desde casi el inicio del relato, encontramos pasajes en los que el narrador muestra que su esposa se contradice y dice o hace lo contrario de lo que ha afirmado:

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)

Mediante estos detalles, comprendemos la inestabilidad de su esposa. Vemos que tan pronto dice que ha perdido una dirección como encuentra la de una familia que, como se ve en el relato, nunca vivió allí. Entendemos que llora sinceramente por un perro que abandonaron y que nunca tuvieron. Además, después de haber perdido a su marido durante unos días y encontrándose sin dinero ni documentación, al verlo, le hace 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 engañándolo 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:

[...] 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)

Son pasajes que muestran a un hombre celoso que se siente engañado. Sin embargo, resulta irónico porque se trata de celos infundados. El autor ha utilizado tanto el discurso directo como el indirecto a lo largo del relato para construir su significado irónico y dar a entender lo contrario de lo que se dice.

Mientras tanto, el protagonista gestiona los billetes que les llevarán a Estados Unidos. Al volver, se encuentra con que su esposa no está. Una vecina le informa de que 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. Es especialmente llamativa la siguiente cita, en la que se habla de un perro que la pareja jamás ha tenido:

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)

Esto supone una llamada de atención al lector. Éste es consciente de que no han tenido perros, como la propia protagonista le admite a su marido (ND 115), y, por tanto, 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. Éste le dice que vio a su esposa cuando le esperaba para coger el barco que les iba a llevar a Estados Unidos y que pensó que su esposa estaba “walking, rather aimlessly” (ND 122), es decir, sin sentido, lo que 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? La secuencia de presentación de los hechos de esta forma por parte del autor permite al lector comprender mejor los hechos que el narrador. Esto le hace estar en un nivel superior al de éste, como sucede también en el relato “The Vane Sisters”. 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, ya citada:

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 en la infidelidad de su esposa o abandonarla a su suerte en sus condiciones. Por eso menciona a *Aleppo*, alusión a *Othello*, con lo que subraya 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. Para Barabtarlo (1995: 106), esta narración es una historia de celos capaz de deformar la realidad. El narrador parece justificar su actitud y el hecho de dejar abandonada a su esposa en Europa, aunque el lector descubre que su esposa es una enferma. Consecuentemente, el dejarla abandonada es doblemente cruel, por dejarla sola y por tratarse de una mujer inválida psicológicamente.

En “That in Aleppo Once...” la alusión a Shakespeare da una visión irónica sobre los hechos. Fabb (1997: 264) destaca que en la ironía el enunciadador se disocia de los pensamientos transmitidos. En este relato advertimos que la actitud real del narrador aparece como contraria a lo expuesto y, por tanto, queda implícita al aludir a la obra de Shakespeare. Recordemos que la ironía se entiende semánticamente como el contraste entre aquello que se dice (la historia de infidelidad y celos que nos cuenta el narrador) y lo que realmente quiere transmitir (una historia de celos infundados, como en el caso de *Othello*, ya que la esposa del narrador es una mujer desequilibrada), aspecto que el propio narrador barrunta al final del relato y confirma con su alusión a Shakespeare. No es un significado explícito el que nos da el narrador del relato directamente sobre lo que ocurrió, aunque nos proporciona algunas pistas en el título y al final del relato para entender las implicaturas. Dicho de otro modo, la comunicación de la información se expresa de forma indirecta para que se deduzca lo que realmente se quiere decir (Garrido Medina 1988: 152), de tal forma que con la alusión a Shakespeare se da un significado doble, el literal e inocente y el irónico, que será apreciado por el lector competente (Leech 1974: 171).

Hay otras alusiones literarias directas en las que se compara una acción en el relato “That in Aleppo Once...” con otro relato de la literatura rusa: “I come to you like that gushing lady in Chekhov who was dying to be described” (ND 113). También 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). Asimismo, podemos recordar otro relato donde se alude a una de las novelas de Nabokov, mencionando su título en el propio texto del relato, como sucede en la parte final de “That in Aleppo Once...” En “Cloud, Castle, Lake” el protagonista cita su novela *Invitation to a Beheading*, sin decir que se trata de una novela. El protagonista, Vasili Ivanovich, es un exiliado ruso que emprende 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 communal 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)

Pero estos ejemplos no son transcendentales para la comprensión del relato de Nabokov, como sucede con la alusión a *Othello*. Appel (1974: 63), Williams (1975: 218) y Lee (1965: 309) destacan esta alusión, y, 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 y, como Othello, acaba solo por ser él el que la traiciona, siendo, al final, 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, así como utilizarla 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 circumcised dog,
And smote him—thus. (Shakespeare 1993: 845-846)

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

Para que se de una buena comunicación (Sperber y Wilson 1994 a: 89), sabemos que, como ocurre en la lectura de un relato, tiene que darse la codificación y la descodificación del mensaje, así como una provisión de eviden-

cias que ayuden a valorar las intenciones del emisor. En el presente relato encontramos evidencias que nos ayudan a entender la intención irónica del narrador.

El único título de las narraciones breves de Nabokov que aparece entrecomillado es "That in Aleppo Once...". Se trata de una frase que se repite al final del relato, por lo que queda clara su importancia en el texto. Como ya se ha comentado, Marchese y Forradellas (1986: 404) han destacado que el título pertenece a la semántica del texto y supone una especie de información del mensaje que éste anuncia. Hay distintos tipos de títulos. Normalmente dan una imagen comprimida del argumento. Sin embargo, no siempre es así. El título puede cumplir distintas funciones. Puede definir el tema del relato, incitar la curiosidad del lector, prepararle para una sorpresa, dar el nombre del protagonista, destacar el objeto más importante o jugar irónicamente con el lector (Anderson Imbert 1989 b: 202).

Booth (1974: 54) nos recuerda que los escritores del siglo XIX que escribían ensayos irónicos solían encabezarlos con frases entrecomilladas, pertenecientes a escritores de renombre de textos de este tipo, para advertir al lector de sus intenciones irónicas. En este sentido, el título también avisa del carácter irónico del relato, aunque la cita no pertenezca a una obra o a un escritor que se caractericen especialmente por su carácter irónico. Sin embargo, el uso de esta frase entrecomillada en el título y la aparición en itálica de la palabra *Aleppo* en el texto se proyectan en la historia y "conducen la interpretación a otro significado" (Lozano, Peña y Abril 1982: 159). Por tanto, la historia que el narrador cuenta no es de infidelidad, sino de celos infundados, como también ocurre en la obra de Shakespeare. En este relato la alusión a Shakespeare no es irónica, sino que da la clave para entender definitivamente el texto de Nabokov. Se rechaza el significado literal del texto en el que se menciona la obra de *Othello*. El autor crea un juego irónico donde el lector debe mostrar su competencia literaria. Hay que tener en cuenta que se necesita una adecuada competencia literaria del lector para descubrir que la frase entrecomillada del título, que luego vuelve a aparecer al final del relato, pertenece a la obra de Shakespeare. De esta manera, el lector utiliza su hipercodificación (Eco 1979: 81), es decir, su experiencia de otros textos y, por tanto, sus conocimientos literarios de obras y autores para descubrir la alusión. Cabe destacar que es importante el contexto en el que se da el texto irónico, como señalan Ducrot y Todorov (1972: 326), Garrido Medina (1988: 148) y Fabb (1997: 251), ya que no significamos fuera de un contexto. En este caso la propia literatura sirve de contexto (Domínguez Caparros 1987: 100) y nos permite descubrir el eco intertextual al que se hace referencia y, por tanto, su significado real.

Hutcheon (1995: 122) argumenta, lo que no deja de ser algo compartido por otros críticos, que la ironía conlleva ciertas destrezas deductivas. La primera se da en el nivel semántico, puesto que el receptor, en este caso el lector, debe destacar la incongruencia entre lo que se dice (una historia de infidelidad) y lo que no se dice (una historia de celos infundados). La segunda se

encuentra en el nivel pragmático y, así, el receptor deduce la intención del enunciador. Finalmente, la tercera, que está en el nivel de desarrollo cognitivo social, trata de la habilidad de inferir el conocimiento compartido del enunciador y el receptor del mensaje, así como la actitud del enunciador respecto de lo que dice. Esta tercera es básica en este relato, porque el receptor debe poseer ese conocimiento compartido y descubrir la alusión a *Othello*. Se trata de los “shared values”, como los denominan Leech y Short (1995: 276). Por tanto, conlleva ser consciente de que el narrador está queriendo decir lo contrario de lo que dice. Por eso, hay autores como Leech y Short (1995: 276) que hablan de la “secret communion between the author and the reader”. Los participantes de la ironía de este relato son: el autor, cuya intención es la de ser irónico; el destinatario, o sea el lector que entiende la ironía; y la víctima que sufre esa ironía, que en este caso es el lector que no entiende la alusión literaria y no descubre que es otra historia de celos infundados. Por eso se habla del riesgo que conlleva la ironía (Fish 1983: 176 y Hutcheon 1995: 11), porque no todo el mundo la capta.

En su conferencia titulada “Good Readers and Good Writers”, Nabokov afirmó que el mejor lector es el que relee un libro (citado en Shroyer 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, sus ironías, y, en general, comprende la totalidad del texto. Este autor entiende a su lector ideal como a un doble, ya que poseería su misma capacidad de comprender la obra.

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)

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. Añade que le pide al lector que comparta directamente con el autor su visión creativa. Ésta es la razón por la que Nabokov imagina al lector llevando una máscara del autor. Hay que ser un pequeño Nabokov para entender cada alusión, cada juego y cada ironía.

En “That in Aleppo Once...” la ironía funciona de forma indirecta, y destacamos que el principio de ironía que se sigue en este relato es el principio de economía (Muecke 1986: 52), ya que se produce un efecto llamativo al significar lo contrario de lo que se dice, utilizando el menor número de señales posibles. En este caso, el lector atento debe descubrir la frase entrecomillada en el título y su repetición al final del relato, con la palabra *Aleppo* en itálica.

Siguiendo la clasificación de la ironía que propone Booth (1974), en “That in Aleppo Once...” encontramos la que denomina *el descubrimiento del abismo*, porque el narrador descubre su abismo y, de alguna forma, lamenta que las cosas sean así y no de otra forma. Entendemos que hay una maduración en este narrador, que, al final, atisba su equivocación. Ésta es la razón por la que le dice a su narratario: “Somewhere, somehow I have made some fatal mistake... It may all end in Aleppo” (ND 123). Por otro lado, utilizando la clasificación de Hutcheon (1995) de las funciones de la ironía, destacamos tres. La primera es la de *reforzamiento*, porque, de una manera indirecta, el narrador enfatiza lo contrario de lo que ha contado. Además, tiene un cierto efecto sorpresa al utilizar una cita textual de otra obra literaria, por lo que provoca un impacto mayor en el lector. La segunda es la *lúdica*, ya que resulta ingeniosa la alusión que hace a otra obra de igual tema, como es *Othello*. Finalmente, la tercera es la *conectora*, porque crea una comunidad elitista de lectores con suficiente competencia literaria como para apreciar y entender la alusión a Shakespeare.

6.2. “The Assistant Producer” (1943)

“The Assistant Producer” está basado tanto en la vida de la cantante Plevitskaya, a quien Nabokov conoció y a cuyos recitales de Berlín y París asistió (Appel 1974: 288), como en la de su marido, el general Skoblin. Un motivo central es el rapto del general Miller (Field 1977: 157, Appel 1974: 292, Nicol 1993: 155 y Moraru 2000: 174). En esta narración la cantante Slavka se casa con el general Golubkov, con quien huye de Rusia al exilio. Este general consigue ser el presidente de la *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 ha denunciado en una nota inculpativa. Al ir a prender al general Golubkov, éste se escapa, y su esposa, la Slavka, 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 y sugiere que desconoce datos, 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. De esta forma aparece 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. Esto se lo 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 incriminan 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 fragmento, el narrador matiza la descripción del momento de la detención de su marido al señalar que la cantante intentaba parecer adormilada y no que realmente lo estuviera, por lo que está inculpándola.

Hay un momento del relato, que es una prolepsis de lo que va a ocurrir, en el que el narrador dibuja a la Slavska como una persona interesada e hipócrita:

You will see her... kneeling in the honey-coloured haze of a crowded Russian church, lustily sobbing side by side with wife or widow (she knew exactly which) of the general whose kidnapping had been so nicely arranged by her husband. (ND 67)

Al aparecer este narrador tomando partido en los hechos, vemos que hace uso de su función ideológica, esto es, el narrador expresa directamente su parecer sobre la acción, lo que se interpreta en el contexto de la obra (Genette 1989: 310). Esta actitud nos hace plantearnos la personalidad del narrador de esta narración. Conoce la cultura rusa, ya que cita a personajes rusos como los zares (ND 59), Rasputín (ND 60) o el actor ruso de principios del siglo XX Feodor Chaliapin (ND 59). Podemos deducir que es ruso, pues señala que “we have a saying in Russian” (ND 70), y, 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). Pero, además, intuimos que conoce la historia directamente por el propio general Golubkov cuando comenta:

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)

Estamos hablando, pues, de un narrador-testigo, ya que el protagonista es un personaje conocido por el narrador. Como aparece en esta cita, 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 también considera que 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, puesto que ve su imagen en una película alemana.

Los hechos que cuenta el narrador están basados en el espionaje y el asesinato de un personaje histórico y, a pesar de ser reales, parecen pertenecer a una película de espías o policiaca, puesto que el narrador presenta los hechos como pertenecientes a este género. Esta característica permite reconocer el aspecto irónico. Esto es así porque, como destacan Lozano, Peña y Abril (1982: 161), puede darse la interpretación de un enunciado irónico cuando el lector se percató de que la expresión utilizada, en este caso la forma de la narración de una película, aparece como extraña, ridícula y, por tanto, no adecuada a la situación.

Las dos guerras mundiales habían dado argumentos para películas sobre espionaje. Appel (1974: 53) destaca *The Maltese Falcon* (1941) por ser la película policiaca 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". Se sabe que este autor, a veces, utiliza el tema del cine en su obra, 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. Moraru (2000: 176) destaca la importancia del cine como tema y técnica narrativa de Nabokov también en *King, Queen, Knave* y *Lolita*. Además, Crofts (1965: 22) afirma que ya en "The Aurelian" el autor utiliza una técnica narrativa que sugiere la del cine. Asimismo, para Appel (1974: 258), "The Assistant Producer" es el mejor ejemplo de la utilización de dicha técnica. Estudiemos los siguientes ejemplos:

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 habiendo tenido lugar en los años veinte y treinta de Europa. Por eso simula que va a un cine europeo de esa época. Encontramos descripciones de sucesos como si se sacaran 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 un encuadre en plano general mostrando la tropa de rusos rojos, el narrador se centra en un plano medio que muestra al batallón marchando 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. Es una característica formal del efecto paródico del texto filmico en el escrito del relato.

También plantea descripciones de hechos donde la música tiene 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.

Sperber y Wilson (1990: 10), como tantos otros, resaltan de la ironía la discrepancia entre la representación (el relato de los hechos de una película y, por tanto, de una ficción) y la situación que quiere representar (el relato de unos hechos que, efectivamente, tuvieron lugar). Nabokov se muestra irónico, ya que reproduce una trama real de espías, que ficcionaliza al darle la forma del texto filmico de espionaje. El narrador anticipa que va a contar una película cuando, en realidad, cuenta unos hechos reales. Así se marcan dos figuras: el autor implícito que tiene la intención de ser irónico y el narrador que se limita a contar la película.

Nabokov utiliza esa forma del texto filmico para parodiarla y distanciarse, y el resultado es un texto parodiante. Lozano, Peña y Abril (1982: 162) destacan la intertextualidad de la parodia y el hecho de que puede ser una alusión a un género, como sucede en este caso con el género de las películas de es-

pías. Todo el relato está narrado como si se tratara de una película de espías —a veces, hiperbolizando ciertas características—, cuando, en realidad, es un hecho verídico de espionaje internacional. El autor reproduce unos hechos reales de espionaje, que exagera, y consigue ficcionalizarlos al explicarlos con los clichés típicos de las películas de espionaje. El efecto que consigue no es el de creer que esos hechos, efectivamente, ocurrieran sino el de pensar que son ficticios. Por eso, es este género de películas lo que resulta parodiado en este relato.¹ Solamente aquel lector familiarizado con el mundo de la emigración rusa sabrá que esos hechos son reales y que el tratamiento es irónico. Hay un juego de marcos ficcionales al narrar los hechos como si fueran una película ficticia cuando, en realidad, fueron hechos que ocurrieron. Estos son los conocimientos comunes o “shared values” (Leech y Short 1995: 276), que le hacen al lector comprender las implicaturas del texto y descubrir su ironía. El lector que comprende la ironía de este relato sigue cuatro pasos que Booth (1974: 10-12) marca para el caso. Primero, rechaza el significado literal y se da cuenta de que los hechos que se narran no son ficticios, como se pretende hacer creer con el marco de un relato y una película, que suelen ser utilizados para contar ficciones. Segundo, el lector piensa en una explicación alternativa del relato, que le lleva a comprender lo contrario del enunciado original. El tercer paso del lector es tomar una decisión sobre los conocimientos del autor. En este caso, tratándose de un escritor con un bagaje personal y cultural de exiliado ruso, el lector competente se hace consciente de que Nabokov debía conocer la veracidad de la historia que se narra. Finalmente, el lector elige el significado correcto. En este caso, se trata de escoger el contrario del enunciado literal, es decir, los hechos que se narran como ficticios son ciertos. De esta manera, para comprender correctamente este texto, no solamente hay que decodificarlo, sino también evaluar y comprender las evidencias que se tengan para valorar la intención del emisor (Sperber y Wilson 1994 a: 89) y saber si es irónica o no.

Hay otros momentos en el relato en los que la ironía se consigue a base de crear contradicciones. Por ejemplo, se nos ha presentado al general Golubkov como ambicioso (ND 63). Más adelante, se nos dice lo que cada bando espera de él, una vez que llegue al poder. Los soviéticos esperan saber quiénes son los espías de los rusos blancos, los alemanes esperan introducir a sus espías junto a los de los rusos blancos y los honestos rusos blancos emigrados consideran que la *White Warriors Union* es una especie de mesa redonda del rey Arturo (ND 61-62). Otras veces, la ironía aparece cuando un hecho anormal se entiende como algo perfectamente usual:

1 Este efecto también lo consigue Woody Allen en su película *Zelig* de 1983. Utiliza el formato del documental (que se utiliza para mostrar hechos reales) para presentar algo imposible, el denominado hombre camaleón, que se transforma dependiendo de la gente con la que esté (un chino, un hombre de color, un hispano, etc.). En este caso, es el género del documental el que queda parodiado en la película, así como sus posibilidades de retratar fielmente la realidad.

The French police displayed a queer listlessness in dealing with possible clues as if it assumed that the disappearance of Russian generals was a kind of curious local custom, an Oriental phenomenon, a dissolving process which perhaps ought not to occur but which could not be prevented. (*ND* 72)

Se demuestra la poca información y el poco interés que los temas relacionados con la emigración rusa despertaban en los franceses de los años treinta. Aunque Nabokov ya estaba afincado en Estados Unidos cuando escribió el relato, ejemplos irónicos de este estilo muestran que este autor utiliza la ironía para distanciarse de los hechos que tuvieron lugar entonces. Como ya hemos citado, Ferrater Mora (1988: 1760-1761) destaca que una de las funciones de la ironía es llenar algún vacío de la vida humana. El autor muestra a los rusos, al menos a los rusos blancos, como gente sin tierra y carentes de importancia en el resto de Europa, a pesar del drama que arrastraban y los problemas que pudieran tener.

Otra situación similar, que denota la poca importancia que se les concedía a los exiliados rusos, tiene lugar cuando se traduce al alemán, y no al inglés, el primer verso de una canción rusa: “Du bist im Schnee begraben, mein Russland” (*ND* 66). Aunque este relato fue escrito originariamente en inglés, el narrador dice en el relato que había muchas compañías de cine en Alemania (*ND* 65), y, utilizando la traducción alemana, deja clara la importancia del cine alemán en el mercado. Pero, además, destaca el poco conocimiento de los alemanes de las canciones típicas rusas, como es el caso del ejemplo. Por otro lado, Lozano, Peña y Abril (1982: 153) comentan que un cambio de lengua indica un cambio de posición y actitud. Por ello, dejar sin traducir una cita alemana para un lector inglés supone una llamada de atención que el lector no acaba de entender si no conoce ese idioma. Por otro lado, esta característica se repite en muchos relatos de Nabokov. Kiely (1993: 126) subraya, como ya se ha dicho, que esta cualidad hace que el lector sienta un tipo de exilio lingüístico. 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. Por otro lado, es un momento en el que los exiliados tomaron conciencia de que jamás volverían a su Rusia natal, ya que la URSS la había hecho desaparecer. Esta sensación de exilio parece llevar a Nabokov a utilizar 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.

Como ya se ha comentado, se aprecia en varios instantes que el narrador, utilizando el discurso directo, hace comentarios relacionados con una película, como si realmente se estuviera viendo esa película en vez de relatándose unos hechos. Lo vemos en los siguientes fragmentos:

Indeterminism is banned from the studio...

—but my reel is going too fast. (*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. Son citas que muestran cómo el narrador ficcionaliza los hechos reales.

Hay que tener presente que el narrador se ha presentado en el relato utilizando un “I” en varios momentos (*ND* 59, 60, 62, 65, 67, 70 y *CS* 559) y, por tanto, se le aprecia en su labor narrativa. Muchos de estos ejemplos nos presentan modelos de enunciación enunciada. Son momentos en los que el texto se autoalude y expone la situación en la que se da (Lozano, Peña y Abril 1982: 110). De esta forma, la enunciación objetiva se conmuta en enunciación enunciada, que pronto se vuelve a conmutar por enunciación objetiva. Estos fragmentos tienen que ver con la visión de una película, ya que así la manera en la que el narrador está presentando los hechos. De este modo, comenta que hay aspectos que está resumiendo, como ocurre en el segundo ejemplo marcado de (*ND* 62), avisa de qué hechos pueden ser los más importantes, como en (*ND* 63), se muestra consciente de recordar en (*ND* 65-66) o avisa de que los hechos que se cuentan ya han acabado, como en (*CS* 559). En estas citas apreciamos el tipo de ironía conocida como romántica (Muecke 1986: 73), ya que “the irony involved in these plays that draw attention explicitly or implicitly, to their status as play, to their illusory nature, is Romantic Irony”. Apreciamos que el narrador está modelando la narración.

Hay que enfatizar el último ejemplo (*CS* 559), que pertenece al final de la versión publicada en la edición del relato en *Nine Stories* de 1947 y *Collected Stories* de 1995, y que no se publicó en *Nabokov's Dozen* de 1958 debido a un error (Appel 1974:52 y Nicol 1993: 159) que Nabokov, aun sabiéndolo, no corrigió en las siguientes ediciones de *Nabokov's Dozen*. Sin embargo, como

destaca Moraru (2000: 186), ambas versiones del final del relato sugieren la misma idea: “facts are (only) “possibly” true as much as the Slavka was “possibly” dead by the time the German officers came to see her at the prison’s hospital”.

El segundo final de la versión de *Nabokov’s Dozen* se refiere a los hechos de la narración, destacando la desconfianza del narrador sobre la muerte oficial de la Slavka. 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 narratario 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 “Looke” 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. De hecho, así se le había representado:

He was lean, frail . . . he offered you neat home-made Russian cigarettes or English ‘Kapstems’ 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 estado comprobando el trabajo del narrador en éste. El lector tiene que descubrir que se trata del general Golubkov porque 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 actividad del narrador de contar una historia basada en hechos reales como si se tratara de los de una película resulta irónica para aquel lector que no lo sepa. Éste sería la víctima del juego irónico (Hutcheon 1995: 15) del relato. El autor parece jugar con el concepto tradicional de ironía que Muecke (1986: 33) resume de la siguiente manera: “The basic feature of every irony is a contrast between reality and an appearance... all more or less pretend to be saying or doing one thing while really conveying in a quite different message”. Además, esta manera de relatar resulta novedosa en un narrador heterodiegético, con lo que Nabokov utiliza una figura narrativa tradicional de una forma diferente.

Siguiendo la categorización de funciones de Hutcheon (1995: 47), podemos decir que la ironía de este relato tiene la función de *reforzamiento*, puesto que enfatiza los hechos que se relatan, y *lúdica*, porque muestra el carácter ingenioso y juguetón del autor. También tiene la función *autoprotectora*, puesto que admite la opinión de la cultura dominante, es decir, la poca importancia que tiene la emigración rusa: “Newspapers abroad treated the whole matter in a good-natured ...and slightly bored manner... Russian *émigrés* were decidedly out of focus” (ND 73). Sin embargo, muestra la importancia de esa emigración rusa al mostrarse irónico. Finalmente, tiene la función *agregativa*. Se crean dos grupos, aquéllos que entienden la ironía y aquéllos que no. Por tanto, habrá víctimas de esa ironía que consideren que se trata de una ficción presentada como tal, y habrá aquéllos que entiendan la ironía de presentar unos hechos verídicos relacionados con el espionaje como si fuera una película. Cabe destacar, por tanto, el papel de ese destinatario cuyas competencias lingüística y cultural y sus conocimientos históricos son lo suficientemente apropiados como para comprender la ironía. De esta forma, el destinatario puede construir posibles hipótesis interpretativas sobre los contenidos y elegir la correcta (Sperber y Wilson 1994 b: 165).

6.3. “Conversation Piece, 1945” (1945)

“Conversation Piece, 1945” fue denominado primitivamente “Double Talk”, por lo que en el título original se apunta a la duplicidad y la ambigüedad de esta narración. Sin embargo, con el segundo título se enfatizan los hechos de la Segunda Guerra Mundial. La historia se centra en la invitación que acepta por equivocación el narrador-personaje. Éste se ha visto perseguido en Europa por su doble, que tiene un carácter reaccionario y al que no ha conocido nunca. Una vez asentado en Boston, recibe una invitación que no va dirigida a él, sino a su doble, como más tarde se dará cuenta. 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, lo que hará que el Dr. Shoe, el invitado de honor, le busque para cambiárselo. Este hecho hace que su doble le escriba una carta en la que se muestra agraviado porque se ha hecho pasar por él, pidiéndole una compensación económica.

Nabokov ha comentado que los hechos que describe en este relato ocurrieron de verdad y que, incluso, transcribe partes de las conversaciones que escuchó (Appel 1974: 72).

El narrador del relato es del tipo autodiegético e intradiegético, ya que cuenta unos hechos que ha vivido él. Ésta es una de las características que resalta en uno de los tipos de narrador que utiliza Nabokov para su obra literaria, cuando éste es el protagonista principal de la historia, donde aparece bien relatando sus memorias y comportándose de una manera autobiográfica,

bien teniendo un papel secundario y comportándose de una forma biográfica, relatando datos de la vida de un personaje. Nabokov mantiene la herencia del esquema biográfico y autobiográfico de la literatura rusa en la que se ha formado como escritor y poeta. 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 o en los que aparece un personaje que recuerda su vida o un segundo que recuerda la vida de otro. Los siguientes 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 1899 Piotr Kropotkin saca a la luz *Las memorias de un revolucionario* y una autobiografía. 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 y usos 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. 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. Finalmente, el premio nobel Bunin redacta en 1930 sus *Memorias*. Sin embargo, cabe destacar que, aunque Nabokov, en sus inicios, perteneciera 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.

En los relatos de Nabokov podemos encontrar muchos ejemplos del esquema del narrador como el protagonista que cuenta sus vivencias,² como también ocurre en sus novelas *Despair* y *Lolita*. También hay modelos del segundo caso, en los que el narrador informa acerca de otro personaje, como son los de las novelas *The Real Life of Sebastian Knight* y *Pale Fire* y otros ejemplos de sus relatos.³ En los relatos escritos originariamente en inglés por

2 Éste es el caso de los siguientes relatos del autor: "Russian Spoken Here", "Beneficence", "Torpido Smoke", "The Visit to the Museum", "Terra incognita", "A Dashing Fellow", "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".

3 Así sucede en las narraciones breves: "The Fight", "Tyrants Destroyed", "A Guide to Berlin" y "Cloud, Castle, Lake".

Nabokov encontramos varios casos de memorias autobiográficas de un narrador. 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, ya que forman 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. Finalmente, en "Time and Ebb" y "Scenes from the life of a Double Monster" aparecen unos narradores que recuerdan sus días de infancia.

Otra característica del narrador de "Conversation Piece, 1945" es que se trata de un emigrante ruso, característica común en la obra de Nabokov, ya que también la encontramos en "The Admiralty Spire", "Russian Spoken Here", "The Fight", "The Visit to the Museum", "A Dashing Fellow", "Spring in Fialta" y "A Guide to Berlin". Sin embargo, en el caso de "Conversation Piece, 1945", el país de destino es Estados Unidos y no un país europeo como en los ejemplos anteriores.

El narrador se muestra consciente de narrar. Es consciente de sus propios procesos narrativos y los refleja para mostrar su condición de artificio. 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." Estas digresiones de los narradores, que se refieren a los mecanismos tipográficos de la construcción del discurso y que marcan su consciencia acerca del discurso escrito, también son ejemplos de lo que Cohn (1978: 182-183) denomina "scribal act", término que retoma Tammi (1985: 48) en su análisis de la obra de Nabokov.

En el siguiente pasaje que vamos exponer de "Conversation Piece, 1945", se apreciará que hace alusión a su propia codificación, pero no es un caso de enunciación enunciada. Aquí el narrador habla de las insuficiencias del medio escrito:

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)

En esta cita vemos a un narrador consciente de inventar el relato y hacerlo por medio del lenguaje escrito, aunque no es el único ejemplo que se puede apreciar en la obra breve de Nabokov. Así, en "In Memory of L. I. Shigaev", encontramos:

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

Esta cita llama la atención por hacer referencia a la nota a pie de página que se utiliza 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, como en el caso de “Conversation Piece, 1945”, a un narrador consciente de crear su narración, de que para ello necesita el lenguaje escrito y de poder enfatizar en itálica lo que considera preciso.

Estos ejemplos muestran autorreferencias textuales. Tammi (1985: 49) comenta que estas autorreferencias textuales sirven también para hacer explícita la ficción en su estatus de artificio.

Otra característica que posee el narrador de “Conversation Piece, 1945” es que el lector no puede fiarse de él totalmente. 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 de éste. Por ejemplo, el narrador se refiere a la reunión a la que ha sido invitado de la siguiente manera:

The nightmare into which I had been propelled ... I looked around, trying to convince myself that these were real people and not a Punch-and-Judy show. (*ND* 103)

Después de haber asistido a la reunión en casa de la Sra. Hall, dice que todo le parece irreal, y 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)

Por ello, todo el episodio le parece irreal y acaba no denunciándoles. Además, cuando relata su historia, se muestra como un narrador que no recuerda cierta información, y comenta:

Two willowy, interchangeable maiden ladies on hard chairs had names beginning with 'W'. (ND103)

Éste es un ejemplo en el que, además, destaca el juego de *w's* que utiliza. Por otro lado, con este tipo de narrador el lector tiene que tomar parte en lo que se dice para entender y deducir lo que está ocurriendo.

El hecho de que el lector no pueda fiarse completamente del narrador también es una constante en la obra de Nabokov. Hay otras ocasiones en las 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)

Por ello, se exige una participación activa del lector para que pueda construir la historia o elegir la información que se puede creer.

El tipo de narrador que se encuentra en "Conversation Piece, 1945" tiene ciertas características que nos hacen clasificarlo como cercano a la narración débil, ya que se muestra débil en su labor de narrador. Es el lector atento el que tiene que ser consciente de la posible realidad o irrealidad de los hechos que relata. En esta obra se utiliza la narración débil por medio de un *unreliable narrator*, que en un momento dado no está seguro de si lo que dice que ocurrió en casa de la Sra. Hall realmente sucedió o no. Se trata de un tipo de narración que se caracteriza, como Rimmon-Kenan (1983: 100) apunta, por la limitada información del narrador, por involucrarse personalmente y por su problemático esquema de valores. En este sentido, cabe destacar el tema del doble que se plantea en este relato, ya que muchas veces supone ser un relato de tintes irreales.

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 concretamente 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)

Además, el uso de esta figura con temas relacionados con el exilio podría responder al argumento de Williams (1971: 247), para quien 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. Este crítico lo ejemplifica con la figura del doble de este relato, que empieza en la época de exiliado ruso del protagonista.

El narrador-protagonista no aparece con nombre alguno 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 sujeto que cree tenerlo (Jung 1968: 175). Así sucede también con Hermann y Humbert en *Despair* y *Lolita*, respectivamente. Además, ambos personajes de esta narración breve, el protagonista y su doble, comparten características. Tienen aspectos físicos parecidos, lo cual es una característica del *Doppelgänger*; como sucede 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, y una joven le confunde con otro hombre en Niza (ND 99). Por otro lado, el propio narrador-personaje reconoce tener en común con él el ser un gran viajero (ND 99). Además, ambos son exiliados rusos, ya que, por lo que sabe de su doble, se lo imagina como “a very White émigré” (ND 99). Asimismo, el pasaporte del narrador-protagonista es Nansen (ND 100), que es el tipo de pasaporte que tenían los exiliados rusos en Berlín y París en 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 narrador-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 *Los protocolos de los sabios de Zion*,⁴ que nunca tomó prestado, puesto que se trata de un libro antijudío y sus ideas son liberales. Más adelante, dice que se le arresta por romper espejos en Zurich. Lee (1976: 34) tam-

4 Este libro es de carácter antijudío y su compañero Kalashnikov quiso que el joven Nabokov lo leyera en Cambridge (Boyd 1993 a: 179).

bién destaca sobre estos espejos rotos, “in which the double no doubt saw him”, por lo que podría haber supuesto un intento de su doble de 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, por ejemplo, que en todas las distintas ciudades que el protagonista ha visitado, pertenecientes a distintos países y continentes, siempre se ha visto confundido con su doble y nunca ha podido escapar de él, llevan a pensar que estamos en un mundo sin lógica. Hay un cierto aspecto irreal, que es otra característica típica del doble. Además, su propia experiencia en la velada de la Sra. Hall, que es la estancia del protagonista en el mundo de su doble, ya que está allí no por él mismo sino por haberle confundido con éste, le parece irreal y un sueño (ND 110).

También es interesante destacar el episodio, antes mencionado, del arresto por romper unos espejos que, en realidad, había roto su doble (ND 100), por 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, lo que supone una oposición intelectualidad-brutalidad física, una imagen simétricamente opuesta que se puede relacionar con el doble.

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)” y 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, mientras que su doble es simpatizante de esas ideas expuestas en la velada. Vemos cómo el narrador-protagonista nos adelanta que la Sra. Sharp 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 ello, 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, de haber sido arrestado en Francia por los nazis por cosas que no había dicho y de 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. 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). Precisamente ésta es

una de las características que destacamos de la narración débil que hemos comentado anteriormente.

Lee (1976: 34) destaca de este relato lo siguiente: “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.

“Conversation Piece, 1945” también se caracteriza por el retrato irónico que se da de la Segunda Guerra Mundial y el comportamiento de los nazis y los judíos en aquel momento. Hay que tener presente que al padre del autor lo mataron dos fascistas, que la esposa de Nabokov era de origen judío, que en la Alemania hitleriana la obra de Nabokov fue desdeñada en algún momento por considerársele judío también y que, por consiguiente, tuvieron que huir tanto de Alemania como de Francia, al ser conquistada por Hitler. La ironía que utiliza el autor para hablar de esa época en el relato se da a través de la estructura lingüística del discurso directo. En las siguientes citas examinaremos lo que los propios personajes dicen sobre este tema y cómo dan a entender lo contrario de lo que parece.

Por ejemplo, se habla de las aberraciones que se hicieron en la Segunda Guerra Mundial como si hubieran sido grandes engaños propagandísticos de los judíos:

What about those stories? asked an old lady ... Dr Shoe...said...
‘Unfortunately, propaganda, exaggeration, faked photographs, and so on
are the tools of modern war. (ND 105)

[...] take into account the workings of the vivid Semitic imagination
which controls the American press. (ND 107)

Otro caso es el del paisaje irónico de las tropas alemanas al conquistar una ciudad y la actitud de sus judíos, así como el trato de los alemanes hacia éstos:

I will ask you to imagine German boys proudly entering some
Polish or Russian town they had conquered. They sang as they marched.
They did not know that their Führer was mad; they innocently believed
that they were bringing hope and happiness and wonderful order to the
fallen town. (ND 105)

They innocently expected the same friendly attitude on the part of
the population. Then, gradually, they realized that the streets through
which they so boyishly, so confidently, marched were lined with silent
and motionless crowds of Jews, who glared at them with hatred and who

insulting each passing soldier ... by black looks and illconcealed sneers.
(*ND* 106)

'I happen to know an old Russian Jew', said Mrs Mulberry... Well, he confessed to me once that he would gladly strangle with his own hands the very first German soldier he met. I was so shocked that I just stood there and did not know what to answer... 'As a matter of fact, one hears much too much about punishing the Germans. They, too, are human beings...their not being responsible for those so-called atrocities, most of which have probably been invented by the Jews. I get mad when I hear people still jabbering about furnaces and torture houses which, if they existed at all, were operated by only a few men as insane as Hitler'. (*ND* 106)

Se trata de ejemplos irónicos donde se caracteriza a las tropas alemanas como caballerosas y con buenas intenciones, que no entienden la actitud fría y negativa con la que se les recibe en los lugares donde van a llevar, supuestamente, felicidad y esperanza. Además, cuando se hace mención a los crematorios y campos de concentración nazis, determinados personajes arrojan la duda de que existieran. Asimismo, se expone que hay que tener en cuenta que los alemanes son seres humanos también cuando se piense en un castigo por su comportamiento en la Segunda Guerra, lo que resulta irónico, porque los nazis no tuvieron en cuenta ese aspecto humano del pueblo judío.

Cabe decir que, en general, la obra de Nabokov se caracteriza por no introducir temas políticos ni servir de propaganda para ningún gobierno, aspecto que detestaba tanto de la literatura soviética. De hecho, en sus opiniones contundentes comenta: "Nothing bores me more than political novels and the literature of social intent" (Nabokov 1990: 3). Sin embargo, en "Conversation Piece, 1945" el autor critica el régimen totalitario del nazismo utilizando la ironía. Hay otros relatos en los que también se puede apreciar una crítica al nazismo. Así sucede en el trato de los compañeros de viaje del protagonista de "Cloud Castle, Lake", en el comportamiento de los hermanos Gustav y Anton en "The Leonardo", al reflejar el ambiente fascista de las calles berlinesas en las que se permitía maltratar a aquéllos que no pensarán como ellos, y en "Tyrants Destroyed", donde se refleja el carácter del líder totalitarista. Por otro lado, también es mencionable "A Christmas Story", donde Nabokov critica la literatura dirigida del régimen totalitario soviético. No obstante, en estos últimos ejemplos de relatos Nabokov no siempre utiliza la ironía en su crítica.

Otra muestra de ironía es la forma en la que se caracteriza al Dr. Shoe en el relato. Por un lado, la dirección de la ideología de la que se habla en la velada de la Sra. Hall, que lleva él, es contraria a los hechos reales que sucedieron durante los años en los que Hitler estuvo en el poder. Por otro lado, afirma que no es racista: "I am quite free from racial prejudices myself" (*ND* 107). Sin embargo, está hablando de las atrocidades de los nazis como cosas

de la propaganda judía. Además, justifica que el error de Alemania en aquella época fueron sus líderes: “that Nazism was really not a German but an alien organization oppressing the German people. Adolf Hitler was an Austrian, Ley a Jew, Rosenberg half-French, half-Tartar” (ND 108). Finalmente, justifica que la conquista de otros lugares por parte de los alemanes fue positiva de la siguiente manera:

If you tell me that the Germans did the same things to the nations they conquered, I will remind you of three things: first, that the German State was not a democracy and couldn't be expected to act like one; secondly, that most, if not all, of the so-called 'slaves' came of their own free will; and in the third place –and this is the most important point– that they were well fed, well clothed and lived in civilized surroundings. (ND 108)

Las excusas aparecen irónicamente expuestas. Así pues, los justifica diciendo que Alemania no era una democracia, que sus pueblos subyugados querían estar bajo su protección y que, además, esos pueblos sometidos eran tratados correctamente, lo cual sabemos que no es cierto.

Como se puede ver, estos últimos ejemplos de estilo directo se señalan tipográficamente con comillas y, a veces, también con un párrafo escrito aparte. Como se trata de las palabras de los personajes, se mimetiza (Rimmon-Kenan 1983: 106 y Fludernik 1993: 31) su discurso en el relato, aunque en este caso lo que se pretende es caracterizar e ironizar las actitudes que aparecen en “Conversation Piece, 1945”. La forma en la que se consigue la ironía, utilizando el discurso directo, se lleva a cabo en este relato reflejando directamente unas palabras para que así se aprecie mejor la postura de los asistentes a la velada de la Sra. Hall. De esta manera se muestra en los ejemplos que se han citado. Sin embargo, para entender la ironía, el lector debe ser consciente de la actitud de desprecio del segundo enunciador, que en este caso es el autor, que conoció y sufrió el ambiente fascista de Alemania.

La ironía de este relato se deja ver, por tanto, en el contraste existente entre lo que se dice en el texto y lo que realmente quiere transmitir el autor. El lector la debe deducir, ya que no es un significado explícito. El lector, como destaca Hutcheon (1995: 122), debe detectar la incongruencia entre el mensaje literal y el sentido del texto, para lo cual utiliza su capacidad deductiva en el nivel semántico. También debe reconocer la intención irónica del autor, utilizando su capacidad deductiva en el nivel pragmático. Finalmente, empleando su desarrollo cognitivo social, el lector debe inferir el conocimiento compartido del enunciador, el autor, y el receptor, el lector, que conocen los sucesos que tuvieron lugar en la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, probablemente, el buen lector de Nabokov conocerá la situación en la que se encontraban el autor y su familia en aquel momento. Esta información común para ambos es lo que Leech y Short (1995: 276) denominan “shared values”, que

deben compartir tanto el emisor como el receptor para que el destinatario comprenda las implicaturas y entienda el significado correcto del mensaje.

En la ironía de “Conversation Piece, 1945” Nabokov utiliza el mecanismo en el que la expresión irónica se señala como extraña y ridícula (Lozano, Peña y Abril 1982: 161), ya que llaman la atención las exageraciones que se plantean en la velada de la Sra. Hall, en las que, por ejemplo, todas las atrocidades de los nazis son una cuestión de propaganda judía. De esta forma, el lector debe seguir los pasos que Booth (1974: 10-12) plantea para entender un mensaje irónico. Primero, debe rechazar que el autor realmente quiera dar a entender lo que los invitados de la Sra. Hall dicen sobre los pueblos judío y alemán. Por ello, en el segundo paso, se plantea otro significado alternativo que explique el texto. En este caso, el mensaje es el contrario a lo que se dice en el relato. En el tercer paso, el lector se hace consciente de los conocimientos y creencias del autor. Con el presente relato se es consciente de la oposición de Nabokov a todo régimen dictatorial. Además, sabemos de su propia experiencia en la Alemania nazi cuando su esposa perdió su trabajo por ser judía y su obra se llegó a menospreciar en ciertos círculos por considerársele también medio judío. Finalmente, el lector elige un significado válido, que, en este caso, es el contrario al que se da a entender literalmente en el texto. Sin embargo, el lector también ha encontrado algunas evidencias textuales que le han llevado a tener en cuenta el posible significado irónico del texto. Por ejemplo, el uso que hace Nabokov del discurso directo para ridiculizar las opiniones de los personajes, así como el empleo de la narración débil, con lo que aparece un narrador del que el lector no se puede fiar totalmente, dado el carácter onírico con el que impregna la realidad del relato. En resumen, se aprecia un significado doble en este relato, el literal e inocente, y el indirecto e irónico, que sólo entenderá el buen lector de Nabokov.

Además, en “Conversation Piece, 1945” se cumplen las cuatro características que Booth (1974: 5) señala en la ironía. Es deliberada, porque hay una clara intención del autor de ser irónico. Es indirecta, porque el mensaje real es el opuesto al literal. Es estable, puesto que su significado real no cambia. Y es finita, ya que la reconstrucción del significado se limita al opuesto del textual.

Los participantes de la ironía que propone Nabokov en este relato son: el autor, que emite el mensaje irónico y cuya intención es serlo; el destinatario, es decir, el lector que capta la ironía; y la víctima que sufre la ironía, que es aquel lector que no se da cuenta de que el mensaje real es el opuesto al literal. Por eso, Nabokov dibuja un lector implícito (Booth 1987) cuyo papel es activo en la comprensión y reconstrucción del significado del texto.

Siguiendo la clasificación de tipos de ironía de Muecke (1986: 51), podemos destacar que la que aparece en “Conversation Piece, 1945” es el tipo de ironía *trágica*, ya que el descubrimiento del mensaje real del texto conlleva una cierta solidaridad por las víctimas del nazismo. Por otro lado, siguiendo la categorización de funciones de la ironía de Hutcheon (2000: 47), destacamos en el relato la de *reforzamiento*, que sirve para conseguir una mejor precisión

en la comunicación y reforzar, por tanto, el significado opuesto al literal. Aparece la función *complicada*, ya que el desconocimiento por parte del lector de las características del autor le puede llevar a creer el significado literal y, en consecuencia, a la incompreensión del relato. Finalmente, destacan las funciones de *oposición*, puesto que conlleva una naturaleza subversiva con respecto a los postulados fascistas, y, *atacante*, porque se muestra satírica con la condescendencia hacia el nazismo.

6.4. "Signs and Symbols" (1948)

"Signs and Symbols" muestra la historia de un matrimonio europeo judío en Estados Unidos, después de la Segunda Guerra Mundial, que va a visitar a su hijo. Éste está en un sanatorio y, a pesar de ser su cumpleaños, no pueden visitarlo porque se ha intentado suicidar. Su enfermedad es la manía referencial, es decir, de estar siempre interpretando que todo lo que ocurre a su alrededor es una referencia encubierta a su personalidad y existencia. La esposa toma el álbum de fotografías de la familia 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.

En este relato se nos dice que el primo del héroe de "Signs and Symbols" es "now a famous chess player" (ND 56). Se trata de una referencia a una de las aficiones de Nabokov, el ajedrez. Nabokov escribe problemas de ajedrez en sus años en Berlín. Utiliza este tema en sus obras, bien para titularlas, como en "Solus Rex" o *The Defence*, bien como objeto de comparaciones o asunto, como en *Lolita* y *The Real Life of Sebastian Knight* (Hyde 1977: 76), respectivamente. Además, publica un número de poemas junto a problemas de ajedrez en *Poems and Problems*.

Sin embargo, el ajedrez no es el único eco autobiográfico relevante del autor en "Signs and Symbols". Sabemos, como destaca Lee (1976: 32), que "this use of his own memories in his fiction is a Nabokovian characteristic". En el caso de "Signs and Symbols", se refleja en el final. 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 concluir la narración duplica la forma en la que Nabokov cuenta cómo se entera de la muerte de su padre en su autobiografía, *Speak, Memory*. El autor cuenta 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 esa llamada es para comunicarles la muerte de su padre (Lane 1986: 152 y Martin Terry 1991: 78). Ésta es la cita:

My mother reclined on the sofa. A white telephone gleamed on the glass-topped table near her... Presently I finished reciting and looked up at her... (Nabokov 1969: 175-176)

En “Signs and Symbols” el narrador heterodiegético y extradiegético 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 que esa llamada vuelve a ser otra equivocación o que algún encargado del hospital le notifica el suicidio de su hijo. Hay que recordar que detrás del narrador 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 tenga la duda de 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 que la imagen del pájaro cerca de la parada del autobús podría ser una metáfora del hijo (Richter 1984: 428), ya que en su último intento de suicidio quiso volar.

Todas las imágenes de desgracias y penas parece que van a culminar en la llamada de teléfono que tiene lugar en una hora tan inusual, anunciando el suicidio de su hijo. Richter (1984: 427) cree que pueden existir dos respuestas para la 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 este cúmulo de imágenes negativas que acabamos de citar. Además, destaca también otras: la vestimenta negra que lleva la madre (“Her drab grey hair... She wore cheap black dresses” (ND 53); el hecho de que la historia tenga lugar en viernes, que es el día en el que se crucificó a Jesucristo (“That Friday went everything wrong” (ND

53); y el hecho de que aparezca en las cartas de la baraja el as de picas, que es un símbolo de muerte, como ocurre en “she retrieved some playing cards... knave of hearts, nine of 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”.

Otro aspecto que también se puede destacar es la aparición de la diferencia cultural entre el nuevo mundo y el viejo. Nabokov era consciente del sesgo cultural de la diferencia entre las comunidades, y lo utiliza en sus relatos. Por ejemplo, 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, ya que lee un letrero escrito con la ortografía soviética, diferente de la rusa presoviética. Tammi (1985: 257) destaca que en “A Busy Man” el autor añade un comentario sobre las fechas rusas del nuevo y viejo estilo para que se puedan entender. En concreto, sobre “Signs and Symbols”, Toker (1993: 174) señala: “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.

Es interesante la lectura de “Signs and Symbols” que da Garrido (1995). Destaca que el hijo entiende, como se dice en el relato, “everything happening around him is a veiled reference to his personality and existence” (*ND* 54) y que la madre, al ver el álbum de fotografías, “creates an intimate link between those models of action, isolating herself from outside activity to interpret the messages coded in and by her photographs” (Garrido 1995: 146). Finalmente, comenta 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)

Hay 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)

Éste es el final del relato. Sin embargo, el narrador no concluye 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. No tiene que buscar justificaciones ni para explicar una procedencia ni para explicar la otra.

Hay autores que comentan que puede proceder de la enfermera del hospital, quien les informa 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. Siguiendo a Hagopian (1981: 117), Rosenzweig (1998: 156) y Martin Terry (1991: 77), el tono del relato pertenece al punto de vista pesimista de la madre, y de ahí que haya tantas imágenes de sufrimiento. Sin embargo, la chica de las dos llamadas telefónicas se ha podido volver a equivocar en la tercera. El narrador no nos lo dice. Como destaca Lane (1986: 154): “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 creado por el autor que tenemos que resolver los lectores. Aunque ha presentado el relato de forma realista, ésta es la actitud volitiva del narrador, y para ello le ha propuesto un juego al lector.

Además, como destacan Richter (1984:427), Dole (1987: 303), Field (1988: 287), Mignon (1991: 174) y Rosenzweig (1998),⁵ 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 “referential mania” implica que “the patient imagines that happening around him is a veiled reference to his personality and existence” (*ND* 54). El lector, al intentar encontrar pistas que le lleven a descubrir el significado final de la tercera llamada, hace que él mismo 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.

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, que reconocía ser

5 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 al interpretar la tercera llamada.

influencia de Chejov, y llegó a destacar de ellos: “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 con este final.

El narrador de “Signs and Symbols” pertenece al tipo denominado *unreliable narrator* (Booth 1996: 152), ya que no actúa siguiendo las normas del texto convencional, al no finalizar el relato. Esta narración no posee una exposición, un nudo y un desenlace. Por esta razón, el lector tiene que juzgar por sí mismo y decidir si la tercera llamada es una equivocación o procede del manicomio, o si el relato es un ejercicio estético del autor. Se trata de un ejemplo de narración que hemos denominado débil. Por otro lado, destacamos un juego de niveles diegéticos que plantea el autor. Tanto Garrido (1995) como Rosenzweig (1998) señalan en sus análisis del relato el hecho de que todas las explicaciones que se den sobre “Signs and Symbols” siempre serán un reflejo de la enfermedad referencial que tiene el protagonista. En concreto, Rosenzweig destaca la importancia de la respuesta del lector en el relato. En esta enfermedad referencial del protagonista, el autor plantea un eco irónico de la actitud del lector al interpretar este relato. Pasa a ser un *mise en abyme*, que Brian McHale describe de la siguiente manera:

[...] a true *mise en abyme* is determined by three criteria: first, it is a nested or embedded representation, occupying a narrative level inferior to that of the primacy, diegetic narrative world; secondly, this nested representation *resembles*... something at the level of the primary, diegetic world; and thirdly, this “something” that it resembles must constitute some alien and continuous aspect of the primary world, salient and continuous enough that we are willing to say the nested representation *reproduces* or *duplicates* the primary representation as a whole. (1987:124-125)

Es una estructura similar a la de las cajas chinas, donde una serie de cajas de tamaño decreciente se colocan unas dentro de otras. En la literatura encontramos esta técnica cuando se encuentra un “tale within the tale” que resume y duplique la historia y, al hacerlo, revele la falacia del mundo representado. Nabokov lo utiliza, por ejemplo, en la obra de teatro *The Enchanted Hunters*, que representa Lolita en la novela homónima. En el caso de “Signs and Symbols”, la enfermedad referencial del protagonista es una metáfora de la actitud del lector al analizar el relato, que también debe sufrir esta enfermedad referencial para analizarlo y descubrir su conclusión. Se trata de un guiño que el autor le hace al lector.

Entendemos que las características de la narración débil son las evidencias que se encuentran en el texto para señalar su carácter irónico. Además, creemos que la incongruencia existente en la falta de terminación de este relato nos la da el contexto literario. Nuestra competencia literaria (Brumfit y

Carter 1986: 18) nos hace conscientes de la necesidad de un final que concluya la historia, siguiendo la convención literaria. Tanto el narrador como el lector poseen una experiencia literaria común, “un universo de referencias compartido” (Lozano, Peña y Abril 1982: 209), que a uno le hace transmitir su enunciado y al otro entenderlo de forma irónica, para que, efectivamente, el lector lo comprenda así. Widdowson (1989: 252) destaca que el autor asume las posibles reacciones del lector para que éste comprenda el juego irónico. En este caso es previsible un rasgo de extrañeza por parte del lector al comprobar que el relato no termina.

Los participantes de la ironía en este relato son: el enunciador, cuya intención es ser irónico, lo que se plasma claramente en el hecho de no acabar el relato; el destinatario, es decir, el lector del relato; y la víctima de la ironía, en este caso el lector, que, aún entendiendo este juego, al igual que el protagonista, está condenado a padecer esa enfermedad para interpretar el relato.

Con la terminación tan llamativa de este relato, que abiertamente no se concluye, Nabokov utiliza el denominado principio de gran contraste (Muecke 1986: 53), que muestra la disparidad entre lo que se espera (es decir, leer la conclusión del relato con la probable muerte del hijo de la pareja, ya que ha habido una serie de símbolos negativos en el relato que parecen conducir a ese final) y lo que realmente sucede (es decir, el no informar al lector de quién hace la tercera llamada). La ironía se da en esta disparidad y la víctima es el lector, que tendrá siempre que interpretar esa tercera llamada. En el análisis que debe desarrollar el lector, éste detecta una incongruencia en el relato, al describir qué pasa con las dos primeras llamadas y no hacer lo mismo con la tercera. Hay un salto semántico que debe cubrir el lector. Además, éste deduce la intención irónica del enunciador, que no le quiere dar toda la información. No comenta la procedencia de la tercera llamada, por lo que el lector ha utilizado su capacidad deductiva en el nivel pragmático de la comunicación. Por otra parte, también infiere un conocimiento compartido, al ser consciente del ingenioso planteamiento de este relato. Por ello, el lector utiliza las destrezas deductivas que Hutcheon (1995: 122) destaca en el reconocimiento irónico de un texto.

Cabe señalar que la función del final es clásicamente la de introducir la solución o el desenlace de la situación presentada inicialmente en el relato. Al contrario que el principio de una narración breve, que presenta la situación, el final no requiere una continuación y, por tanto, acaba con la curiosidad del lector, ya que se resuelve la situación problemática. Además, la brevedad del relato enfatiza especialmente este momento. En este sentido, Susan Lohafer (1983: 94) destaca: “Short fiction, it has been said, is the most “end-conscious” of forms. Readers of short fiction are the most end-conscious of readers”. El final de un relato suele provocar un gran impacto debido a la comprensión con la que ha tenido que trabajar el autor. Diversos críticos hacen su clasificación de finales de relatos. De entre ellos destacamos Anderson Imbert (1992:99), ya que “Signs and Symbols” posee un tipo de final que él explícitamente incluye

en su clasificación. Se trata del final problemático, en el que el enigma del relato no se resuelve. El hecho de no concluir este relato resulta extraño y no adecuado por su falta de convencionalidad, por lo que se puede hablar del primer mecanismo que destacan Lozano, Peña y Abril (1982: 161) para interpretar un enunciado irónico.

Respecto al tipo de ironía que aparece en este relato, resaltamos que, según Booth (1974: 209), se clasifica dentro de *la tragedia del vacío*, ya que muestra las tragedias por las que pasan los ancianos y hay un cierto lamento porque las cosas no sean de otra forma. Otro tipo de ironía similar es *la trágica*, según la categorización de Muecke (1986: 52). El anciano grita: "We must get him out of there quick. Otherwise we'll be responsible. Responsible!" (ND 57). Toker (1993: 168) destaca lo que denomina *irony of fate* en "Signs and Symbols", pues en la primera sección del relato llega la pareja de ancianos a ver a su hijo con un regalo de cumpleaños y 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 el anuncio de que su hijo, finalmente, ha acabado con su vida.

Por otro lado, siguiendo la clasificación de Hutcheon (1995), destacamos el tipo de ironía que afecta al lector al verse sorprendido, porque el relato acaba sin concluir y por tener que padecer un trasunto de la misma enfermedad del protagonista para concluirlo. Este hecho hace que se refuerce el efecto irónico, por lo que tiene la función de *reforzamiento*. Finalmente, también es *lúdica*, porque se muestra de forma ingeniosa por parte del autor.

6.5. "The Vane Sisters" (1951)

"The Vane Sisters" trata de la historia de las hermanas Sybil y Cynthia Vane. La primera se suicida por no ser correspondida por D, un hombre casado cuya identidad no revela el narrador, tras informar de sus intenciones en una nota escrita en un examen de francés al profesor, que es precisamente 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 que han estado a su alrededor en vida. 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 ha ocurrido para ver si encuentra algún mensaje oculto. Sin embargo, no lo ve y su incredulidad se acentúa.

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* (1928), la telequinesis y transferencia de identidad en *The Eye* (1930), la

invención de una máquina infernal en *The Waltz Invention* (1938) (donde se adelanta a la invención de la bomba atómica y sus consecuencias), la teletransportación en “The Visit to the Museum” (1939), el espacio y el viaje en el tiempo en “Lance” (1952) (como Julio Verne, se adelanta a los viajes a la luna que el hombre lleva a cabo en 1969), los fenómenos psíquicos en “The Vane Sisters”, la ficción física en *Ada* (1969) y el viaje en el tiempo en *The Tragedy of Mr Morn* (1938) y “Time and Ebb” (1945).

Conocemos algunas características del narrador de “The Vane Sisters”. Sabemos que es francés y hace un juego de palabras que alude a su origen y a las bebidas típicas de las culturas americana (whisky) y francesa (vino). Así sucede cuando dice: “as a Frenchman I preferred the grape to the grain” (*TD* 216). También 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 este pasaje vemos que el narrador sigue la teoría de auras de Cynthia, pero no lee ningún mensaje y abandona toda posible creencia. Sin embargo, nos da la clave de cómo poder entender el mensaje final del relato. Por otro lado, el narrador muestra su incredulidad, nos cuenta que no está de acuerdo con la teoría de las auras e intenta hacerle comprender su error a Cynthia:

I tried to argue that she might not always be able to determine the exact source since not everybody has a recognizable soul; that there are anonymous letters and Christmas presents which anybody might send. (*TD* 211)

Del relato de los hechos, Ristkok (1976: 31-34) señala que Nabokov debía de estar familiarizado con el espiritismo. Este crítico señala varios casos reales que se mencionan en este relato. 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 para la investigación de los fenómenos paranormales. Se nombran a las dos hermanas Fox de Hydesville que pretendieron haber sufrido fenómenos paranormales en 1848: “I reviewed in thought the modern era of raps and apparitions,

beginning with the knockings of 1848, at the hamlet of Hydesville, New York ... of the Fox sisters" (TD 218). También muestra que conoce el caso de Mrs Victoria Hellen Duncan, una famosa medium, cuando aparece en el relato Mr Duncan como "A lady's medium" (TD 218). Otro ejemplo de este crítico es la mención que se hace al libro de Owen, titulado *Another World* (TD 216), basado, como también comenta Ristkok (1976), en otro caso de fenómenos paranormales relacionados, en este caso, con las hermanas de Epworth.

Por otro lado, Eggenschwiler (1981) destaca la elección de llevar al espíritu de Tolstoi a una de las sesiones de espiritismo, porque, después de su famosa conversión religiosa, este autor rechazó todo lo relacionado con el espiritismo como forma de confusión impropia entre espíritu y materia. De este modo: "How funny, then, to bring Tolstoi back to the tilting tables of his youth to testify by his very presence against the dualistic philosophy of his later years" (Eggenschwiler 1981: 38). Es una elección irónica la que destaca este crítico de Nabokov al utilizar la figura de Tolstoi. Sin embargo, debe haber un contexto literario y cultural común, en este caso el ruso, entre enunciador y receptor del mensaje para que el último lo pueda captar.

El narrador de "The Vane Sisters" es un narrador intradieгético, puesto que cuenta la relación que mantuvo con estas hermanas al ser profesor de una de ellas. Por ello utiliza la primera persona para relatar. Además, su 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, ya que ignora lo que el autor implícito comunica y el buen lector entiende. 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. Los personajes principales 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 relector de Nabokov entenderá. De esta forma, no se verá excluido de esa experiencia fundamental y entenderá lo contrario de lo que el narrador dice. La víctima de esa ironía (Hutcheon 1995: 15) es el narrador racionalista, siendo el autor el que tiene la intención de ser irónico. En este ejemplo comprobamos de forma práctica la explicación de Sperber y Wilson (1994 b: 238), al considerar la ironía como "an interpretation of a thought of someone other than the speaker".

Eggenschwiler (1981: 33) destaca del narrador, que se enorgullece de su racionalidad francesa, su incapacidad 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 utiliza el discurso directo y se ratifica en su incredulidad: *inept acrostics, everything seemed yellowly, blurred, illusive, lost*. El enunciador utiliza de forma irónica el discurso directo para formar un mensaje cuyo significado es opuesto al que se expone. Las hermanas Vane le mandan al narrador un mensaje que, aun sabiendo el mecanismo para descifrarlo, como lo demostró en los sonetos de Shakespeare, no consigue resolver en esta ocasión: “Icicles by Cynthia meter from me Sybil”. Wyllie (2000: 14) comenta que la ironía del mensaje acróstico revela “the extent of the professor’s lack of psychic awareness by provoking a re-examination of the story’s opening”. Es el relector de Nabokov el que descifra este mensaje en clave, el que posee más información y, por esto, se siente superior a la capacidad de comprensión del narrador. Ese algún sitio, en este caso, es el más allá desde donde las hermanas le mandan el mensaje. Este relector ha entendido el verdadero mensaje que el autor ha enviado, utilizando el mecanismo que hemos denominado colocación inusual de palabras. Además, en este mensaje oculto el autor 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.

Por otro lado, hay que tener presente que la referencia del mensaje de las hermanas Vane tiene que ver con el principio de la narración de los hechos, como resaltan Ristkok (1976:41-42) y Boyd (1993 b: 194), cuando el narrador cuenta:

I had stopped to watch a family of brilliant icicles drip-dripping from the eaves of a frame house... I walked up, and I walked down... The lean ghost, the elongated umbra cast by a parking meter upon some damp snow, had a strange ruddy tinge. (TD 204)

El hecho de que el final del relato nos lleve al principio, como también sucede en “The Circle”, construye una estructura circular en el relato que

denota ser un texto pensado de antemano, restándole, por tanto, realismo. Esta característica ayuda a ironizar la posibilidad de reflejar la realidad fielmente.

Además, cabe decir que los críticos que han comentado este relato parecen centrarse en él como si se tratara de un relato de fantasmas. Nos recuerda en su recepción inicial al caso de “The Turn of the Screw” de Henry James. Sólo fue a partir de los años 1920 cuando se empezó a hablar de la “percepción ontológica” acerca del relato. Sin embargo, nosotros subrayamos el aspecto lúdico e irónico de “The Vane Sisters”, que, más que mostrarse como un relato de fantasmas, se muestra como un problema intelectual que el lector debe resolver, descubriendo el mensaje acróstico de éste.

Como ya se ha dicho, 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. Para ello, utiliza el principio de economía, que Muecke (1986: 52) caracteriza como la producción de un efecto irónico utilizando tan pocas señales como le es posible. Además, Murray (1977: 71) destaca que la forma en la que se entrega el mensaje final del relato nos refiere a los trucos y a las estratagemas del método. También pensamos que nos hace comprender más la idea lúdica de Nabokov con respecto a sus obras literarias. Es un problema intelectual que el lector debe resolver volviendo al principio del relato y analizando la información recibida. Existe una estrategia en su ficción para llevar al lector, como uno de esos problemas de ajedrez de los que Nabokov creaba en Berlín, y tratar de que éste le dé sentido. Este autor consideraba que escribir era un juego intelectual que creaba para sus lectores. Elisabeth Bruss (1977: 154) comenta que, aunque siempre hay una interacción encubierta en una obra literaria, los juegos literarios la llevan a cabo de forma abierta; lo cual muestra la intencionalidad por parte del autor y la especial atención que debe prestar el lector. Además en una de sus entrevistas, Nabokov dijo que *Lolita* es “a riddle with an elegant solution” (en Rampton 1984: 119).

También llama la atención de este último párrafo de “The Vane Sisters” la utilización del principio de gran contraste, según Muecke (1986: 52-53). Esto es así debido a la oposición entre lo que se espera, el mensaje literal (es decir, el relato de lo que les sucedió a las hermanas Vane y la incredulidad del narrador ante los hechos paranormales), y lo que realmente sucede (el envío de un mensaje en clave desde el más allá, que da a entender que los hechos paranormales realmente ocurren). Por tanto, en este ejemplo se aprecia que la ironía es un acto indirecto que el lector debe inferir.

Según Lozano, Peña y Abril (1982: 161), uno de los mecanismos por los que se puede descubrir que un enunciado es irónico tiene lugar con un enunciado no marcado o, al menos, no marcado directamente, como sucede en “The Vane Sisters”. Se manda un mensaje que surge de la colocación inusual de sus letras en otras palabras, ya que se trata de un mensaje acróstico. Este mecanismo aparece no marcado, puesto que el enunciador considera que el

destinatario posee suficiente información (que se da a lo largo del relato) como para ser consciente de que no se puede interpretar el mensaje literalmente, sino buscando un mensaje irónico en la forma acróstica. El narrador conoce este sistema porque ya lo ha intentado utilizar con unos sonetos de Shakespeare. Al no interpretar de la misma forma el final del relato, el narrador y su racionalismo pasan a ser la víctima de esta ironía, puesto que sus estrategias relacionales fallan. La comunicación con el narrador y con cualquier lector que no se haya percatado del mensaje acróstico ha sufrido su incompetencia para entender el mensaje, a pesar de que pudieran pertenecer al mismo "speech community" (van Dijk 1977: 191 y Hymes 1972: 54), ya que el narrador sabe entender el mismo tipo de señales, acrósticas en este caso, en el discurso. Por tanto, se evidencia la ignorancia del narrador, al no saber utilizar ese código adecuadamente para descifrar mensajes acrósticos cuando debe. El autor implícito ha jugado con la información sobre cómo descodificar mensajes del más allá para entender la ironía. Sperber y Wilson (1994 b: 218) destacan que, cuanto más fuerte sea la implicatura, más certeramente entenderá el receptor el mensaje. El lector tiene pistas que le pueden hacer entender el mensaje real. Sabe el funcionamiento de la teoría de las auras, puesto que el narrador lo ha explicado y lo ha intentado llevar a cabo con unos sonetos. Además, el propio narrador da la clave de cómo entender el último párrafo cuando ya nos hemos adentrado en la lectura del relato y dice:

I wish I could recollect that novel or short story (by some contemporary writer, I believe) in which, unknown to its author, the first letters of the words in its last paragraph formed, as deciphered by Cynthia, a message from his dead mother. (*TD* 213)

Además, en el último capítulo del relato el narrador comenta que su sueño "somehow was full of Cynthia" (*TD* 219), es decir, su sueño estaba tan lleno de Cynthia como su propio discurso. Estos ejemplos son pistas que hacen inferir al lector cómo debe comprender el último párrafo del relato. Hay que recordar que comprender un enunciado irónico supone inferir el significado. Tenemos que descubrir las implicaturas, "the extra meanings... which account for the gaps between overt sense and pragmatic force" (Leech y Short 1995: 294). Los ejemplos que se acaban de citar nos ayudan a darle sentido al significado real que debemos inferir. Esta habilidad de reconocer la incongruencia entre lo que se dice y no se dice es una de las tres destrezas deductivas que destaca Hutcheon (1995: 122) para señalar un enunciado irónico y tiene lugar en el nivel semántico. En el pragmático, el lector descubre el propósito comunicativo del enunciador. En este caso, la intención de ser irónico pertenece al autor, que es una figura distinta del narrador del relato, cuya intención no es mostrarse irónico sino contar unos hechos. La tercera destreza que marca Hutcheon se encuentra en el nivel del desarrollo cognitivo social. La constituye la capacidad de inferir el conocimiento compartido del

enunciador y el receptor del mensaje, así como la actitud del enunciador respecto de lo que dice. Como ya hemos visto, existen varias pistas en el texto que hacen al enunciador compartir unos conocimientos con el receptor, que le llevan a inferir la actitud del autor.

Se destaca que la comprensión de un enunciado irónico es el resultado de una labor interpretativa importante, que se da después de haber tenido en cuenta todos los datos del texto y las implicaturas que deja el autor para que resuelva el lector. Con este ejemplo comprobamos las cuatro características que marca Booth (1974: 5) en la ironía. La primera es que la ironía es deliberada, puesto que, efectivamente, este relato sólo se puede entender completamente con el sentido irónico que intencionadamente tiene el texto en su mensaje acróstico. La segunda es que la ironía es encubierta e indirecta, como sucede aquí, ya que hay que descifrar el mensaje, pues no se entiende de forma fácil y directa. Booth destaca que es finita, ya que la reconstrucción del significado es limitada; en este relato comprobamos que sólo puede existir la comprensión irónica que da el mensaje acróstico, para entender correctamente el significado total del relato. Finalmente, también destaca que la ironía es fija y estable, aspectos que se aprecian en el relato, porque el mensaje acróstico permanece en el texto disperso en las primeras letras de cada palabra del último párrafo y sin posibilidad de cambiar.

Además, resalta también este último párrafo del relato por ser un ejemplo del juego de palabras que tanto gusta a Nabokov para sus obras, aunque los más conocidos son los anagramas con su nombre. Destacamos los más famosos con el nombre de Nabokov: Blavdak Vinomori en *Laughter in the Dark*, Vivian Bloodmark en *Speak, Memory*, Vivian Darkbloom en *Lolita* o Mr Vivian Badlook en *King, Queen, Knave*. En el ejemplo del mensaje acróstico de "The Vane Sisters" el lector debe fijarse en el lenguaje utilizado, así como valorar la forma y el contenido de las palabras. Es un ejemplo de la forma narrativa que se ha tipificado como de ironía, en la que el autor utiliza una colocación especial de palabras para mandar un enunciado irónico, en este caso el mensaje acróstico. En "The Vane Sisters" el lector entiende lo contrario de lo que dice el narrador. Éste demuestra su incredulidad sobre la vida después de la muerte. En este sentido, Wood (1994: 75) señala: "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". De esta manera, la narración de los hechos demuestra lo contrario de lo que cuenta, su incredulidad ante hechos relacionados con el espiritismo.

Siguiendo la categorización de las funciones de la ironía de Hutcheon (1995), destacamos que la ironía de este relato tiene la función de *reforzamiento*, porque su forma indirecta, pero llamativa, enfatiza el sentido irónico y contrario al mensaje literal del relato. Además, es *lúdica*, porque muestra una forma ingeniosa de expresar lo contrario de lo que cree y entiende el

narrador. El autor juega con el lector para que éste descubra el sentido final de la narración breve. Finalmente, tiene la función *conectiva*, ya que marca a aquellos lectores que entienden el mensaje irónico del relato como un grupo de receptores más atentos, más deductivos, por haber entendido correctamente el texto, mientras que los que han entendido el mensaje literal solamente han comprendido parte de éste. El mensaje acróstico se presenta como un problema que es capaz de resolver aquel lector atento que entiende cada implicatura y tiene en cuenta toda la información del relato para saber aplicar la clave que le llevará a entender el mensaje oculto y, por tanto, el texto completamente, y no de la forma en que lo entiende el narrador. En palabras de Eggenschwiler:

There is much pleasure just in solving the author's riddles and understanding his erudite jokes, but there is also a smug pleasure in being superior to the narrator...he is not only outwitted by the posthumous Vane sisters but also repeatedly outwitted and outcultured by the author and the reader. (Eggenschwiler 1981: 34)

6.6. "Lance" (1952)

En "Lance", como en "Time and Ebb", el narrador toca el tema de la relación entre ciencia y literatura, ya que para Nabokov ambas disciplinas son caras de la misma moneda, es decir, de la imaginación del hombre (Howell 1993: 181), una opinión también compartida por 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 padres 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, un compañero de Lance, y la estancia en un hospital de éste, quien quiere volver en noviembre a otra de esas expediciones.

Este narrador usa la primera persona, pero se trata de un narrador heterodiegético que establece desde muy temprano una orientación hacia su narratario, utilizando un lenguaje cercano al lector: "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. Los pasajes que vamos a comentar a continuación lo muestran. Como ya se ha dicho, la enunciación enunciada es una estructura reflexiva, de tal forma que el texto se autoalude al revelar su propio proceso de enunciación y las exigencias de la codificación del mensaje (Leech y Short 1995: 231). Además, el narrador se muestra irónico ante la posibilidad de retratar la realidad fielmente.

Así se comprende que el narrador es consciente de estar creando y relatando su narración:

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 tanto, él es el creador de esa ficción.

El narrador toma decisiones sobre la historia a medida que narra su relato. Además, explica alguna de esas decisiones, como aparece en los siguientes pasajes:

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)

Son 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 la pretensión de que el arte sea un espejo de la realidad. De nuevo, se trata de ejemplos de enunciación enunciada, reflejos del propio acto de escribir, una ficción que nos recuerda la artificiosidad del texto con el que estamos tratando.

También encontramos comentarios sobre las posibles influencias de la narración del narrador, aspecto importante por su papel como constructor de dicha narración:

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)

Además, el narrador también hace mención del papel de cada punto y punto y aparte de su relato. Es un motivo que hace referencia a la codificación del mensaje, que aparece directamente en el texto (Leech y Short 1995: 231).

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

Aquí vemos al narrador consciente de crear su narración y de que para ello necesita el lenguaje escrito. Por eso, destaca los signos tipográficos. Este aspecto también se aprecia en otros relatos de Nabokov. En “Tyrants Destroyed” el acto de escribir también 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 este ejemplo, como en el siguiente, vemos que el narrador crea símiles en los que se comparan aspectos de la naturaleza, como una isla o una estrella, con los tipográficos del lenguaje escrito. 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 autoaludir:

[...] and then nothing but a lone star remained in the sky, like an
asterisk leading to an undiscoverable footnote. (*ND*132)

En su obra Nabokov hace muchas referencias al lenguaje y muestra su estatus de artificio escrito.⁶ Sobre esta idea, 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”. Podemos encontrar digresiones de los narradores que se refieren a los mecanismos tipográficos de la construcción del discurso, que muestran cómo éstos se sienten conscientes de utilizar el discurso escrito. Como se ha comentado, 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 (*TD* 151)

⁶ Como ya se ha comentado al analizar “Conversation Piece, 1945” y relacionarlo con otros ejemplos diferentes a los que se exponen aquí.

Esta cita llama la atención por hacer referencia a los puntos suspensivos que se utilizan en el lenguaje escrito. En “Ultima Thule” se menciona la frase, que es la que hace posible un discurso o la elipsis:

However, (as I fumble among the torn silks of phrase), let me return to Falter. (*RB* 144)

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)

En “Lance” volvemos a encontrar más casos de enunciación enunciada, como los siguientes:

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 one of his ancestors. (*ND* 164)

En el primer pasaje 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 explícitamente 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 interrogaciones que el narrador se plantea están relacionadas con la expedición de Lance. Hay que tener en cuenta, como destaca Nicol (1987: 13), que 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: “[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 del

ayer y será el explorador interplanetario del mañana. Por otro lado, cabría destacar que las preguntas del narrador son las que se hace un padre preocupado por su hijo en unas circunstancias como las descritas, actitud que Nabokov ficcionaliza en el narrador de este relato. Sin embargo, éste no es el único eco que encontramos del autor en el relato. El protagonista se llama Emery Lancelot Boke, y Howell (1993: 183-185) destaca: "(“Boke” with the *na* and *ov*) calls Lance “a more or less descendant of mine”. Asimismo, contextualiza este relato en la carta de 1951 que se acaba de citar de Nabokov a Edmund Wilson.

Nabokov juega con su nombre en más ocasiones, como reseña Tammi (1985: 327), y 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 el acto de observar al personaje principal. En su obra novelística también destaca otro juego con su nombre parecido a los expuestos, como remarca Hyde (1977: 213), en el personaje McNab de *Look at the Harlequins!*. Como nos recuerda Boyd (1993 b: 173), a Nabokov le llamaban McNab en el equipo de fútbol del Trinity College, donde jugaba de portero.

Por otro lado, resaltamos también el hecho de que el narrador hable de Lance como un descendiente más o menos remoto suyo. Observamos que 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)

En estos trazos el narrador deja clara su relación familiar con el personaje, cuyo apellido Boke tiene que ver con el de Nabokov (Howell 1993: 183), según acabamos de comentar. El narrador posee algunas características que también las tiene el padre del protagonista y conoce a sus antepasados lo suficiente como para prestarle uno de sus gestos al protagonista. Además, el narrador hace juegos de palabras, “Not for me is the rocket racket” (ND 162), como también los hace Mr Boke, que es el único personaje que los lleva a cabo, “Chilla is with child” (ND 173). Además, 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 fragmentos vemos que los señores Boke siguen atentos y preocupados por la ruta de su hijo, y, de repente, leemos un *we* que incluye al narrador también, como si éste fuera uno de los Boke. En el segundo ejemplo, incluso, se puede defender que el marido de la señora Boke es el narrador, con lo que se refuerza la idea anticipada y también comentada por Nicol (1987: 10) de que el narrador sea un reflejo del propio Nabokov. La pasión de Dmitri por la escalada se refleja en un relato escrito por Nabokov, donde uno de sus narradores habla de los Sres Boke y la afición de su hijo. Estos ejemplos se destacan, además, porque el narrador hace desaparecer la frontera entre el nivel diegético y metadiegético (entre la narración de la historia y la historia, en este caso) lo que Lozano, Peña y Abril (1982: 141) caracterizan como propio de la enunciación enunciada. En consecuencia, este narrador pasaría a ser, como lo denomina McHale (1987: 121), 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”. Es un ejemplo parecido al que tiene lugar en “La Veneziana”, por lo que también tendría que ver con la teoría de los niveles narrativos de Genette (1998).

Otro aspecto que se puede apreciar en “Lance” es que se compara esta afición de juventud con la figura del caballero medieval, así como con la figura del explorador interplanetario, ya que las tres ocupaciones conllevan riesgos y aventuras. Las alusiones al ciclo de las leyendas artúricas aparecen cuando 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 los ciclos artúricos. 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 lanzada por 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. El hecho probablemente más famoso 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 *Betelgeuse* de la constelación de Orion, cuyos nombres proceden del árabe.⁷ Por un lado, la mención a aquellas 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 ser estrellas, sirven de unión con los viajes interplanetarios del protagonista del relato, Lance.

Se trata de un eco intertextual lúdico que se hace de forma irónica para caracterizar la valentía de Lance Boke, el explorador. Sin embargo, en este caso no se desacredita el género de la literatura caballerescas a la que se alude, como así caracterizan al texto parodiado en el parodiante los autores Lozano, Peña y Abril (1982: 162). La hipercodificación (Eco 1979: 81), es decir, su experiencia con otros textos literarios, le facilita al lector descubrir el eco intertextual. En este ejemplo es la propia literatura la que sirve de contexto lingüístico y cultural para entender la ironía del relato. Por otro lado, esta ironía supone un guiño al lector que la entiende como amable y lúdica en esta alusión. Además, hay que tener en cuenta, como ya se ha destacado en otras ocasiones y así lo destacan muchos autores, como Booth (1974: 100), Tyler (1978: 396), Lozano, Peña y Abril (1982: 209), Kuiper (1984: 461) y Sperber y Wilson (1994 b: 165), que tanto el enunciador como su interlocutor deben compartir unos conocimientos comunes, que el enunciador utiliza para crear la ironía y su interlocutor para entenderla. En este caso, el lector debe tener un conocimiento literario de cierta entidad sobre la literatura francesa, la ciencia-ficción y el realismo.

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

⁷ “*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).

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 sideral haze makes the Bokes dizzy. (ND 167)

Aquí vemos cómo una descripción que empieza con Sir Lancelot como protagonista acaba en el viaje sideral de Lance y muestra a 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, también lo relaciona con la aventura de un astronauta y de un alpinista. Nabokov utiliza estas alusiones de forma irónica para enfatizar la figura de este último.

Siguiendo la categorización de funciones de la ironía de Hutcheon, esta figura retórica de "Lance" es *oposicional*, que es un tipo de ironía subversiva. Aquí la podemos encontrar porque Nabokov compara una figura literaria y heroicamente consolidada, como es el caballero andante, con otra más mundana y corriente, como es la del alpinista del siglo XX, que, aunque sí conlleva riesgos, no posee los matices literarios ni la heroicidad y valentía del caballero medieval. Esta ironía también es *lúdica*, puesto que su objetivo conlleva cierto humor e ingenio, al retratar a Lance, un escalador de montañas, como un héroe de aventuras. La ironía lúdica se muestra también, al dibujar al narrador como una figura constructora de la narración. Además, se trata de un tipo de ironía de *reforzamiento*, ya que se utiliza para enfatizar la presencia del narrador como constructor de la narración y, por tanto, subrayar la imposibilidad de reflejar la realidad a la manera de la literatura realista, lo que se relaciona con la metaficción. Patricia Waugh (1984: 2) define la metaficción de la siguiente forma: "Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality". Por otro lado, esta ironía también refuerza la figura del protagonista, un alpinista, al compararla con un caballero medieval.

6.7. “Scenes from the Life of a Double Monster” (1958)

Antes de empezar a escribir *Lolita*, Nabokov pensó en escribir una novela sobre hermanos siameses. Sin embargo, Vera, su esposa, 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.

El narrador, Floyd, cuenta que abusaron de su madre, la cual dio a luz un ser monstruoso doble, Floyd y Lloyd, unidos físicamente. Causan expectación en los vecinos y, a pesar de estar siempre unidos, apenas se hablan. Su madre muere y el abuelo los exhibe para sacar dinero. Floyd sueña que es un único ser (de hecho, siempre habla en singular), y en su sueño ve a Lloyd unido a otro. Floyd se pregunta si Lloyd y él comparten los sueños. También comenta que no les gusta ni el abuelo ni el *Uncle Novus*; así denomina a los diversos socios de su abuelo, que los exhibían. Un día deciden escaparse. Sin embargo, su último *Uncle Novus* observa que se han escapado, los encuentra y les muestra el carro donde deben subir si no quieren ser heridos. Lo hacen y se dan cuenta de que no vuelven a casa. Floyd comenta que ya han pasado veinte años desde entonces y se pregunta qué hubiera ocurrido si les hubieran recogido en la orilla del mar y les hubieran adorado.

Sobre este relato cabe mencionar el análisis de Sweeney (1993), donde estudia la relación del autor con su hermano Sergei, comparándola con la figura del *Doppelgänger* o doble en el relato “Scenes from the Life of a Double Monster”. Este crítico comenta que, aunque Vladimir y Sergei no eran gemelos, se llevaban menos de un año, 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.

Tenemos que recordar que fue Vladimir Nabokov quien descubrió e hizo pública la homosexualidad de Sergei y quien no pudo despedirse de su hermano, al salir con su familia de Francia antes de que fuera ocupada y antes de que Sergei fuera asesinado en un campo de concentración (Nabokov 1969: 197-199). Todos estos recuerdos parecen hacer sentirse culpable al autor, especialmente al saber la triste muerte que tuvo su hermano. Además, hay que tener también en cuenta, como Nabokov reconoció en *Speak, Memory*, que a veces utiliza incidentes y recuerdos de su vida para su ficción. 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 escaparse de Floyd y Lloyd 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 intento tiene lugar cuando ambos hermanos, con cuatro y cinco años, se metieron en un barco que les llevó por el río Rin. Otro momento fue cuando escapan de su institutriz después de que ésta llegara a Vyra, su hogar, por

primera vez. Estos dos momentos de huida, como el intento de escaparse de Floyd y Lloyd, testimonian el ansia de independencia de ambos hermanos del mundo de los adultos, que querían cambiar el suyo. Sin embargo, y como señala Sweeney (1993: 203), este relato muestra cómo Nabokov transforma sus tristes recuerdos en ficción. Pensamos que, además, utiliza la figura del *Doppelgänger* en este relato para expulsar los recuerdos de su hermano, y su historia puede ser un posible origen de la figura del doble en su obra, especialmente en su novelística: 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*. 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 fue acusado de ser un espía británico, en realidad fue víctima de la campaña hitleriana de exterminio de homosexuales.

El narrador de “Scenes from the Life of a Double Monster” es autodiegético e intradiegético y, como el narrador de “Time and Ebb”, recuerda sus días de infancia. Pero, además, por la peculiaridad de su vida resulta ser un tipo de narrador inusual, ya que se trata de uno de los gemelos siameses.

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)

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. Su hermano Lloyd no podría hacer esto, puesto que 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 del singular para relatar los hechos. Es un relato en el que abundan ejemplos de palabras como *me*, *I*, *myself* o *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 would often dally with an indolent daydream, fangng 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 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. Parece que ese sueño refleja su deseo de convertirse en un ser autónomo. También muestra que Floyd es consciente de la unión física con su hermano, de la que se quiere escapar. Por otro lado, vemos que Floyd se refiere de forma indirecta a Lloyd como una sombra, al afirmar que tiene otra sombra, la física, y decir:

I possessed yet another shadow, a palpable reflection of my corporal self. (ND 135)

El narrador se sabe unido a su hermano. El lector entiende que el narrador es consciente de esa unión y su dualidad, hasta el punto de que se refiere a ellos mismos cuando nacieron como “doble baby” o “double thing” (ND 134). Sin embargo, a pesar de esa unión física, no se dirigían apenas la palabra:

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

Cabe destacar de esta cita, además, el uso de la *itálica* para enfatizar, por lo que se muestra de forma gráfica la subjetividad del narrador. Además, descubre que Floyd y Lloyd 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 dirigen la palabra, cosa realmente llamativa. 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". El lector es consciente de que Floyd, el narrador, consigue su sueño de individualidad por medio de la palabra, ya que utiliza el singular, como se puede apreciar en estos ejemplos:

I should say something of still earlier recollections. (ND 135)

I am speaking at present ... I say ... Somewhere within me ... So, as I watched this... I remember... (ND 136)

I wonder if Lloyd had similar visions. (ND 139)

Estas citas reflejan el uso del pronombre personal del singular en "Scenes from the Life of a Double Monster". Por tanto, resulta irónico el que, a pesar de tratarse de hermanos siameses, Floyd relate estos hechos de forma singular, disfrute del uso de este número y tenga que deducir o imaginar lo que su hermano siamés piensa, a pesar de la proximidad física que tienen. Los participantes en la ironía, en este caso, son: el enunciador de la ironía, el autor; su interlocutor, el lector; y las víctimas de esa ironía, son el narrador y aquel lector que no se da cuenta de la contradicción entre el uso del singular y su situación de unión física con su hermano.

Además, también se parodia la figura del monstruo. El título llama la atención del lector, creando un tipo de horizonte que luego el contenido del relato echará por tierra, como también ocurre en "A Nursery Tale." En "Scenes from the Life of a Double Monster" tenemos a un denominado monstruo que no se comporta como tal y, por tanto, no aterra a la población. En "A Nursery Tale" tenemos un supuesto cuento para niños, como dice el título, que, en realidad, está dirigido a los mayores.

En "Scenes from the Life of a Double Monster" la palabra *monster* ya aparece en el título del relato, por lo que se ha jugado intencionadamente desde el principio con las expectativas que encierra esa palabra, puesto que no es un monstruo que cause miedo sino que tiene miedo, como se verá en el texto. Aparte de aparecer la palabra *monster* en el título, también se repite al principio del relato:

[...] the wants of our monstrous infancy. (ND 133)

Each was eminently normal, but together they formed a monster ... should be able to transform joy, pride, tenderness ... into horror and despair (ND 134).

Ésta es una manera de jugar con el lector, adelantándole un tipo de información que, luego, resulta no ajustarse con el contenido del relato. En “Scenes from the Life of a Double Monster”, el doble monstruo al que se refiere, más que causar miedo, tiene miedo de la gente que paga para ver su dualidad y quiere que hagan cosas que normalmente no harían, como hablar entre ellos:

When greedy Grandfather Ahem decided to show us to visitors for money, among the flocks that came there was always some eager rascal who wanted to hear us talk to each other... Our folks bullied us into gratifying such desires. (ND 137)

We suffered subtle torments when obliged to go through the cramped motions of bandying a ball somewhere ... (ND 137)

[...] we had to demonstrate our ability to a fascinated audience. Their ardent faces still pursue me in my nightmares. (ND 138)

Además, es un monstruo enjaulado que acaba siendo secuestrado y amenazado por uno de sus *Uncle Novus*, como se les denomina en el relato.

[...] we felt we should try to do something in order to prevent a showman from trundling us around in a moving prison, like apes or eagles; (ND 139)

[...] waiting for us... was a carriage... with Unvle Novus in the act of getting down from the box... he roughly helped us into the cart. He pushed our heads down and threatened to hurt us if we attempted to peep from under our cloak... It was some time before we realized that our driver was not taking us home. (ND 140)

Como el dragón que protagoniza “The Dragon” de Nabokov, en “Scenes from the Life of a Double Monster” se utiliza la figura de un monstruo para sacar beneficios pecuniarios y para parodiarla en un mundo donde se les utiliza y del que quieren huir. Por ello, la parodia supone una desviación de una norma literaria, porque, como sucede en “Scenes from the Life of a Double Monster”, se juega con las expectativas que crea la tradición con la que se trabaja, la literatura de terror cuyos personajes son monstruos. De esta forma, la norma o el contenido del texto parodiado del género de terror aparece en el texto parodiante de Nabokov y el enunciador. El autor establece un tono burlón al respecto (Lozano, Peña y Abril 1982: 162 y Hutcheon 1981: 143) y se debe dar cuenta de que se distorsiona ese tipo de literatura de forma burlona, por lo que, una vez más, se apela a la competencia literaria y al conocimiento literario del lector para que pueda comprenderlo. El lector se percata de la característica intertextual de la parodia, en consecuencia, debe utilizar sus conocimientos de otros textos literarios para así interpretar los materiales hipercodificados.

Además, hay que tener presente que la parodia puede utilizar formas convencionales y clausuradas no sólo para ironizarlas, sino también para desautomatizarlas. Por tanto, consideramos que en este relato Nabokov se muestra como un epígono (Posner 1987: 134) con la literatura de terror.

Para mostrar esta parodia y para remarcar la singularidad de su narración, Floyd deja claro que él es el narrador y que está narrando: –“I am speaking” (ND 136), “I wonder” (ND 139), “I run it before my eyes” (ND 141)–. Para ello utiliza básicamente el estilo indirecto, como se ha visto ya en previos ejemplos. Cuando utiliza el estilo indirecto, el narrador relata lo que otros enunciadores comentaron en otro momento del pasado de Floyd, y éste utiliza sus propias palabras. Esto hace que se cambien los pronombres personales, los tiempos verbales y los adverbios de lugar y tiempo en el relato del narrador para mostrar lo dicho por el primer enunciadore e integrarlo en el nuevo texto. En el discurso de Floyd encontramos el uso de la forma proposicional y la forma descriptiva, evitando las características del discurso del primer enunciadore. Sin embargo, el hecho de que se centre constantemente en esa singularidad y autonomía del narrador hace que sea cuestionable, puesto que su situación es de unión física con su hermano siamés.

No se trata de un significado explícito. El lector debe detectar y reconocer esa incongruencia entre la singularidad que quiere transmitir Floyd y su pluralidad, al estar físicamente unido a Lloyd. Por tanto, el lector, que también es consciente del aspecto paródico del relato, se da cuenta de la intencionalidad irónica del autor. El lector utiliza su destreza deductiva semántica y su destreza deductiva pragmática para descubrir esa intencionalidad, como señala Hutcheon (1995: 122).

“Scenes from the Life of a Double Monster” utiliza un mecanismo, señalado por Kerbrat-Orecchioni (1980) y Lozano, Peña y Abril (1982: 161), para interpretar ese relato de forma irónica. Se trata de la mención, en la que la expresión irónica aparece como extraña por ese juego entre la singularidad y la pluralidad. Incluso es ridícula por valerse de una figura que denomina monstruo, que no causa miedo y que es utilizado. En la ironía Leech (1974: 172) comenta que el lector debe rechazar el significado literal, por lo que en “Scenes from the Life of a Double Monster” tiene que ser consciente de la pluralidad de Lloyd y Floyd, a pesar de que se incida en su singularidad. Sperber y Wilson (1994 b: 165) destacan que el receptor, el lector en este caso, debe construir hipótesis interpretativas para elegir el significado correcto. De nuevo se pone de manifiesto la validez interpretativa de la pluralidad de Lloyd y Floyd y el tono irónico en la utilización de la figura del monstruo en el relato. Finalmente, Booth (1974: 11) destaca otro paso que también debe dar el lector en la comprensión de la ironía: es tomar una decisión sobre los conocimientos y creencias del autor. En este caso, el relector de Nabokov⁸ es cons-

⁸ 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 éstas sean releídas y sus acertijos, resueltos.

ciente de sus juegos narrativos, de su conocimiento literario y de sus guiños al lector. Por tanto, acepta que el contraste de pluralidad y singularidad, así como la parodia de la figura del monstruo, sean un juego irónico propuesto por el autor.

Por otro lado, se puede apreciar en este relato que su aspecto irónico cumple cuatro características esenciales en la ironía de un texto, que Booth (1974: 5) remarca. La primera es que la ironía se crea deliberadamente para ser entendida con ese significado irónico, característica que se ha comentado de Nabokov en este relato. La segunda es que la ironía está encubierta y es indirecta, ya que debe ser reconstruida con un significado distinto al propuesto literalmente en el texto. Esta característica también se ha comentado anteriormente. Por eso, el lector debe utilizar sus estrategias deductivas para comprender el significado correcto del mensaje. La tercera es que la ironía es fija y estable, puesto que una vez encontrado el significado irónico el lector no puede socavarlo con otras reconstrucciones de significaciones distintas. Esta característica es evidente en "Scenes from the Life of a Double Monster" para comprender la parodia y la incongruencia que plantea el narrador con su uso constante del singular. Finalmente, es finita, ya que la reconstrucción del significado es local y limitada. Sólo se puede interpretar de una manera irónica, al reconocer el aspecto paródico y el constante uso del singular por parte del narrador en sus circunstancias. El lector debe cubrir los espacios que no acaba de llenar el escritor al usar la ironía, ya que esta vez no hay alusiones directas a autores literarios, como sucede en "An Affair of Honor" con el tema del duelo. El lector entenderá correctamente el texto siguiendo la información implícita que se le deja.

Siguiendo la clasificación de la ironía de Booth (1974), que depende de los resultados obtenidos con ella, entendemos que en "Scenes from the Life of a Double Monster" se utiliza el *agrupamiento serio-cómico*, ya que se hace uso del drama de la monstruosidad de Floyd y Lloyd, humanizándolos, y se juega con el concepto de singularidad y pluralidad, ironizando acerca del anhelo de independencia de Floyd. Por otro lado, y según la categorización de funciones de la ironía de Hutcheon (1995), se aprecia el papel de *reforzamiento*, que enfatiza el aspecto irónico del relato, y *la lúdico*, porque muestra el ingenio del autor en su planteamiento.

7. Las dimensiones irónicas de los relatos de Nabokov: a modo de conclusión

Vladimir Nabokov se consideraba “an American writer who has once been a Russian one” (Nabokov 1990: 63). Como escritor ruso que nunca dejó de ser, Nabokov formó parte de la intelectualidad rusa afincada en el Berlín del exilio, que tuvo que adoptar la cultura del oeste de Europa, ya que, una vez asentados los bolcheviques en el poder, los rusos blancos comprendieron que nunca volverían a su tierra natal tal y como ellos la habían conocido. Uno de los mejores ejemplos en los que ocurre esta asimilación es la obra firmada por Sirin (Andreyev 1971: 232). 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. Ha habido críticos que han acusado a Nabokov de “‘un-Rusianness’ ... to his lack of ties with Russian literatura and traditions” (Struve 1967: 46) en su obra. Sin embargo, Nabokov se ve influido por muchos autores rusos en su producción literaria, como ya hemos visto. Cabe destacar especialmente *The Gift*, donde, como dice Levy (1984: 109), la protagonista no es Zina, sino la literatura rusa. Asimismo, también cabe hablar de los ecos paródicos a la literatura rusa que trata el tema del duelo en “An Affair of Honor” o alusiones a otras obras literarias como sucede en “Sounds,” cuya protagonista es una mujer casada que tiene un amante, en el que se alude a *Ana Karenina*.

Es hora de comparar e intentar dar una visión de conjunto de los análisis particulares ofrecidos en los tres capítulos anteriores de modo que, por fin, seamos capaces de sintetizar una idea acerca de qué significa el uso de la ironía y de las formas en las que ésta se manifiesta en la obra breve de Nabokov.

7.1. Análisis conjunto de los resultados obtenidos

Los relatos de Nabokov son probablemente los grandes desconocidos de su obra literaria y, haciendo uso de uno de sus títulos, *slices of life*. Con ellos

muestra la soledad y la angustia del exilio ruso en Berlín y su nueva vida en Estados Unidos como escritor.

Se han utilizado veinte relatos pertenecientes a diferentes momentos de la carrera literaria del autor. Han sido escogidos al merecer especial interés por la importancia que la ironía y sus medios de expresión tienen en ellos, aunque se han hecho alusiones a muchas otras narraciones breves de Nabokov. Se trata de veinte narraciones breves rusas de los años veinte y treinta, que en los años cincuenta tradujo al inglés, y otras posteriores, que escribió y publicó en inglés en Estados Unidos. Son las narraciones breves siguientes: "Russian Spoken Here", "The Dragon", "The Thunderstorm", "La Veneziana", "Details of a Sunset", "The Return of Chorb", "A Nursery Tale", "An Affair of Honor", "Terra Incognita", "Perfection", "Recruiting", "Vasiliy Shishkov", "Mademoiselle O", "That in Aleppo Once...", "The Assistant Producer", "Conversation Piece, 1945", "Signs and Symbols", "The Vane Sisters", "Lance" y "Scenes from the Life of a Double Monster."

Se han comentado los aspectos narratológicos, así como las estructuras lingüísticas y narrativas, que conforman y dan cauce a la ironía, utilizados en cada uno de esos relatos. Se ha señalado de forma objetiva la utilización de sus técnicas irónicas. Se han apuntado características comunes con otros relatos del autor o con otras tradiciones literarias. De esta manera, se ha analizado la utilización de Nabokov de la figura retórica de la ironía en sus narraciones breves.

Broughton, Brumfit, Flavell, Hill y Pincas (1980: 96) destacan del lector que "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, que debe haber un escritor que utilice la ironía y un lector que la capte. Efectivamente, el lector debe tener en cuenta este mecanismo para comprender la obra en su totalidad, como Booth (1974: 91) dice: "whether it is *seen* as ironic depends on the reader's catching the proper clues to those intention". Sin embargo, como hemos apreciado en los análisis del presente estudio, el lector se puede ayudar de algunas evidencias textuales donde poder apreciar la ironía. Se trata de algunas estructuras narrativas y lingüísticas, así como géneros, que ya hemos analizado y que podrían crear un grupo de "style markers" (Leech y Short 1995: 69) del recurso de la ironía, como ya se mencionó en el capítulo tercero.

El análisis de los relatos de Nabokov realizado nos ha permitido destacar en cierta medida cuáles son esas estructuras y géneros que más utiliza el autor cuando recurre a la figura retórica de la ironía en sus relatos. La primera figura que aparece en las dos siguientes páginas muestra buena parte de los resultados de los que estamos hablando. En este cuadro se ha recogido de forma sinóptica el uso irónico de los recursos narrativos y subgéneros literarios que hace Nabokov en los relatos analizados para crear la figura retórica de la ironía.

En general, se aprecia una riqueza¹ de recursos a la hora de utilizar la ironía en los relatos del autor, como también sucede en su novela. Sin embargo, hay también una inclinación al uso de la parodia y del discurso directo presente en todos los periodos de la carrera literaria del autor. La parodia refleja el gran conocimiento literario por el que se caracteriza el autor, no solamente de la literatura rusa, como sucede en "An Affair of Honor," sino también de la literatura francesa, inglesa, alemana y religiosa, como ocurre en "A Nursery Tale" o "Lance". La parodia supone la imitación consciente de un texto de forma irónica para poner de manifiesto el distanciamiento y crítica al modelo primitivo, lo cual supone el conocimiento de ese texto originario.

¹ Dado que hemos utilizado una muestra elegida según los criterios mencionados en el punto 3.4.1., no podemos llegar a una conclusión fiable, digamos estadísticamente, que nos muestre el incremento de una figura u otra en toda la producción breve del autor. A pesar de lo dicho en los veinte relatos seleccionados, no parece apreciarse, en un primer análisis, ninguna tendencia clara en el uso general de los recursos. Pero eso lleva a una conclusión inmanente: Nabokov siempre utilizó una amplia colección de recursos literarios en su obra breve.

Título	Año de publicación	Idioma	Año traducción inglesa	Tipo de narrador	Persona	Abundancia de diálogo	Discurso directo	Disc.
"Russian Spoken Here"	1923	ruso	1995	Heterodiegético e intradiegético	Primera	Nivel alto	IRONÍA	
"Details of a Sunset"	1924	ruso	1976	Heterodiegético y extradiegético	Tercera	Nivel medio	IRONÍA	narra
"The Dragon"	1924	ruso	1995	Heterodiegético y extradiegético	Tercera	Nivel bajo	IRONÍA	
"The Thunderstorm"	1924	ruso	1976	Homodiegético e intradiegético	Primera	Nivel bajo	IRONÍA	parod
"La Veneziana"	1924	ruso	1995	Autoconsciente	Primera y Tercera	Nivel bajo		
"The Return of Chorb"	1925	ruso	1932	Heterodiegético y extradiegético	Tercera	Nivel bajo	IRONÍA	
"A Nursery Tale"	1926	ruso	1975	Heterodiegético y extradiegético	Tercera	Nivel medio	IRONÍA	Colo
"An Affair of Honor"	1927	ruso	1958	Heterodiegético y extradiegético	Tercera	Nivel medio	IRONÍA	Parod
"Terra Incognita"	1931	ruso	1963	Homodiegético e intradiegético	Primera	Nivel alto	IRONÍA	Narra
"Perfection"	1932	ruso	1975	Heterodiegético y extradiegético	Tercera	Nivel bajo		
"Recruiting"	1935	ruso	1975	Autoconsciente	Primera y Tercera	Nivel bajo		
"Vasily Shishkov"	1939	ruso	1975	Homodiegético e intradiegético	Primera	Nivel alto	IRONÍA	Parod
"Mademoiselle O"	1939	francés	1947	Homodiegético e intradiegético	Primera	Nivel alto	IRONÍA	Enur
"That in Aleppo Once. . ."	1943	inglés		Homodiegético e intradiegético	Primera	Nivel alto/monólogo	IRONÍA	
"The Assistant Producer"	1943	inglés		Heterodiegético e intradiegético	Primera	Nivel alto/monólogo	IRONÍA	Parod
"Conversation Piece, 1945"	1945	inglés		Homodiegético e intradiegético	Primera	Nivel alto	IRONÍA	
"Signs and Symbols"	1948	inglés		Heterod. y extradieget	Tercera	Nivel bajo		
"The Vane Sisters"	1951	inglés		Homodie. e intradieget.	Primera	Nivel alto	IRONÍA	Colo
"Lance"	1952	inglés		Autoconsciente	1ª y Terceras	Nivel medio-alto	IRONÍA	Enur
"Scenes from the Life of a Double Monster"	1958	inglés		Homodie. e intradieget.	Primera	Nivel alto	IRONÍA	Parod

direct auxilia a	comillas distancia	Camb cod . Linguistic	Colocación palabras	Parodia	Discurso indirecto	Estilo ind. libre	Narración débil	Enunciación enunciada	Título
							IRONÍA		"Russian Spoken Here"
ción débil			IRONÍA		IRONÍA		IRONÍA		"Details of a Sunset"
			IRONÍA	IRONÍA					"The Dragon"
dia			IRONÍA	IRONÍA					"The Thunderstorm"
				IRONÍA			IRONÍA	IRONÍA	"La Veneziana"
						No Irónico			"The Return of Chorb"
cación de palabras	IRONÍA		IRONÍA	IRONÍA		IRONÍA			"A Nursery Tale"
dia			IRONÍA	IRONÍA		IRONÍA	IRONÍA		"An Affair of Honor"
ción débil							IRONÍA		"Terra Incognita"
						IRONÍA	IRONÍA		"Perfection"
				IRONÍA			IRONÍA	IRONÍA	"Recruiting"
dia y enunc. enun.	IRONÍA			IRONÍA	IRONÍA			IRONÍA	"Vasiliy Shishkov"
ciación enunciada				IRONÍA				IRONÍA	"Mademoiselle O"
	No Irónico				IRONÍA				"That in Aleppo Once. . ."
dia y enunc. enun.		IRONÍA		IRONÍA				IRONÍA	"The Assistant Producer"
							IRONÍA		"Conversation Piece, 1945"
							IRONÍA		"Signs and Symbols"
cación de palabras			IRONÍA						"The Vane Sisters"
ciación enunciada				IRONÍA				IRONÍA	"Lance"
dia				IRONÍA					"Scenes from the Life of a Double Monster"

Por otro lado, también destaca el uso irónico del discurso directo. Sin embargo, hay que tener presente que el objetivo general de esta estructura narrativa es apoyar la construcción de la ironía por parte de otra estructura narrativa, por lo que su papel es auxiliar. Por ejemplo, el discurso directo entre el narrador y el profeta Elías ayuda a construir la parodia de “The Thunderstorm”. El discurso directo que aparece en “Terra Incognita” le ayuda al narrador a crear una narración débil al confundir la realidad objetiva y subjetiva, que se puede estudiar con la ayuda de la teoría de los niveles narrativos (Genette 1998). Hay pocos casos en los que el discurso directo se dé autónomamente para crear la figura retórica de la ironía, aunque un caso en el que sí se utiliza autónomamente con ese objetivo es en “Conversation Piece, 1945”. En este relato el narrador da voz a los personajes para ridiculizar aquellas opiniones que justifican las atrocidades de los nazis en la Segunda Guerra Mundial.

Nabokov, en su *Strong Opinions*, comenta sobre el discurso directo lo siguiente:

Dialogue can be delightful if dramatically or comically stylized or artistically blended with descriptive prose; in other words, if it is a feature of style and structure in a given work. (Nabokov 1990: 130)

Entendemos que el propio Nabokov señala que es un rasgo del estilo, por lo que tiene una labor auxiliar en la construcción de ese estilo. Así, apoya la construcción del estilo irónico con tres estructuras y géneros principales: la parodia, la narración débil y la enunciación enunciada. Además, cabe subrayar el hecho de que se utilice el discurso directo de forma irónica especialmente en relatos cuya abundancia de diálogo sea media, medio-alta y alta,² lo cual es perfectamente esperable. Pero de manera inversa esto significa también que nunca está ausente la ironía de los diálogos de Nabokov. Hay relatos en los que aparece mucho diálogo y se da esta estructura narrativa, como en “Russian Spoken Here” o “Conversation Piece, 1945”. Sin embargo, hay también otros en los que el diálogo es escaso y, por tanto, sobresale el tratamiento irónico del discurso directo por su intensidad y concentración, como ocurre en “The Thunderstorm”. En este relato es muy breve el diálogo entre el narrador y el profeta Elías, lo que le hace ser más impactante.

Además de estas estructuras ya señaladas y que pasan a ser más generales en la obra breve de Nabokov, hay otras más específicas que también merecen comentario, como es el uso de la narración débil. Cabe decir que en la narración débil se halla una tendencia al cambio de niveles narrativos, como

² Aunque son grados intuitivos, recogen bien una característica de los relatos.

sucede en “La Veneziana” o “An Affair of Honor”, donde hay un juego de niveles ontológicos que debe reconocer el lector y que señalamos con el estudio de la teoría de los niveles narrativos de Genette (1998) en el apartado 3.3.4. del capítulo tercero. No obstante, a partir de los años treinta, esta narración débil también la construye Nabokov con narradores de los que no se puede fiar el lector totalmente, como es el caso de “Conversation Piece, 1945” y “Signs and Symbols”. Son relatos en los que el lector también tiene que tomar una serie de decisiones sobre qué creer de lo que le dice el narrador.

Al comparar los distintos años en los que escribe el autor, se puede apreciar un claro uso de la colocación de palabras de forma irónica en los años veinte. Aunque éste sea un rasgo por el que se caracteriza Nabokov a lo largo de toda su carrera literaria, en el recuadro se ve una tendencia especialmente marcada en estos años. Este aspecto puede ser producto del hecho de que el autor escriba en su lengua materna y esto le permita un juego de palabras más fácil y hábil que con la lengua inglesa. No entramos en la cuestión de que este particular tenga que ver con las características diferenciales del inglés y el ruso, con lo que permanezca de la sintaxis rusa de las traducciones al inglés. Pero hay que reconocer que la colocación de palabras es un recurso cuyas posibilidades dependen del idioma y de las tradiciones estilísticas. De hecho, Nabokov denomina a su lengua rusa como “my natural idiom, my rich and docile Russian tongue” (Nabokov 1990: 15).

Destacamos que el autor utilice el estilo indirecto libre durante la última parte de los años veinte y los primeros de los treinta, lo que es también un rasgo característicos del modernismo. Es interesante señalarlo aunque Nabokov no creyera en este tipo de movimientos literarios y en sus posibles influencias en los escritores. El autor comenta: “I am not interested in groups, movements, schools of writing and so forth. I am interested only in the individual artist” (Nabokov 1990: 4). Cabe mencionar sobre el movimiento modernista que Ezra Pound lo asocia con la característica del exilio permanente (en Steiner 1972: 26), aspecto que en Nabokov es doblemente cierto por su exilio físico y lingüístico.

Además, Nabokov tiende a utilizar la enunciación enunciada a partir de los años treinta. Este aspecto se puede relacionar también con los rasgos que suelen adjudicarse al postmodernismo, como la utilización del uso reflexivo del lenguaje, de la narración y, por tanto, de la enunciación enunciada. Creemos que la utilización de la narración débil y la enunciación enunciada de Nabokov es lo que ha hecho que se le considere como uno de los escritores pioneros en la utilización de formas reflexivas en la literatura. Burt Foster (1993: 3) destaca que Nabokov, junto con Borges, Barth y Pynchon, inicia una era novedosa 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 y para ello los puntos de vista que aparecen son únicos. Hay ocasiones en que el narrador se nos presenta directa-

mente dirigiéndose al lector o en 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.

Finalmente, destacamos el hecho de que Nabokov utilice diversas estructuras narrativas para la construcción de la figura retórica de la ironía antes de 1945. En "Nursery Tale" utiliza cinco, en "Mademoiselle O" utiliza tres, etc. Sin embargo, a partir del año 1945, tiende a utilizar dos estrategias, exceptuando el caso de "Lance" (1952), donde aparecen cuatro. También se puede marcar otro par de excepciones de sus años rusos, donde el autor utiliza, como mucho, dos estrategias. Se trata de "Russian Spoken Here" (1923) y "The Return of Chorb" (1925). Por un lado, se puede deber a que el primer relato lo escribe en 1923, un momento muy temprano para el autor y en el que todavía no ha aprendido su oficio. Por otro lado, "The Return of Chorb" no se caracteriza por ser un relato irónico, ya que aquí la ironía ayuda a crear en el personaje principal, Chorb, el rasgo de incomprensión. Por tanto, la ironía no es muy importante y no utiliza muchos recursos para crear ese tropo.

Respecto al tipo de ironía que aparece en sus relatos, vamos a contemplar aquélla por la que más se decanta Nabokov con el segundo cuadro sinóptico que aparece en las tres páginas siguientes. Se podrán apreciar los rasgos de los tipos de ironía que utiliza Nabokov en la escritura de su obra breve, lo que nos ayudará a analizarla. Para ello se utilizan las clasificaciones de los diversos autores que han estudiado la figura retórica de la ironía y de las que se ha echado mano en los análisis de los relatos de Nabokov en el presente estudio.

Como se puede observar, básicamente se han utilizado las clasificaciones de Booth (1974) y Hutcheon (1995), aunque para algún relato puntual se haya recurrido a un tipo concreto de clasificación, como la de Knox y Muecke, o un rasgo especial, como en el caso de Toker. Los estudios de Booth y Hutcheon se encuentran entre los más ampliamente desarrollados y entre los que más se acomodan al tipo de ironía que se da en los relatos de Nabokov. Como ya se ha apuntado en el apartado 3.3.5. del capítulo tercero, Booth (1974) clasifica la ironía dependiendo de los resultados obtenidos por esta figura retórica. Estudia diecinueve categorías aunque resalta especialmente diez. Hutcheon (1995) distingue la ironía por su función y analiza nueve tipos principales. Sin embargo, como se puede notar, en este cuadro sinóptico hemos señalado los tipos de ironía que aparecen de manera especialmente destacada en los relatos y no todos los que se definen en las citadas taxonomías o en otras.

Título	Año	Agrup. serio-comic (Booth)	Revolución (Booth)	Liberación cómica (Booth)	Tragedia del vacío (Booth)	Descubto. abismo (Booth)	Reforzamient o (Hutcheon)	Distanciamient o (Hutcheon)	Conectora (Hutcheon)	Lúdica (Hutcheon)
"Russian Spoken Here"	1923	IRONÍA					IRONÍA	IRONÍA	IRONÍA	IRONÍA
"Details of a Sunset"	1924				IRONÍA		IRONÍA	IRONÍA		IRONÍA
"The Dragon"	1924			IRONÍA			IRONÍA		IRONÍA	IRONÍA
"The Thunderstorm"	1924		IRONÍA	IRONÍA			IRONÍA			IRONÍA
"La Veneziana"	1924			IRONÍA			IRONÍA			IRONÍA
"The Return of Chorb"	1925				IRONÍA					
"A Nursery Tale"	1926		IRONÍA	IRONÍA			IRONÍA		IRONÍA	IRONÍA
"An Affair of Honor"	1927			IRONÍA			IRONÍA		IRONÍA	IRONÍA
"Terra Incognita"	1931						IRONÍA		IRONÍA	IRONÍA
"Perfection"	1932				IRONÍA		IRONÍA			IRONÍA
"Recruiting"	1935		IRONÍA				IRONÍA			IRONÍA
"Mademoiselle O"	1939			IRONÍA	IRONÍA					IRONÍA
"Vasily Shiskov"	1939								IRONÍA	IRONÍA
"That in Aleppo Once..."	1943					IRONÍA	IRONÍA		IRONÍA	IRONÍA
"The Assistant Producer"	1943						IRONÍA		IRONÍA	IRONÍA
"Conversation Piece, 1945"	1945						IRONÍA			
"Signs and Symbols"	1948				IRONÍA		IRONÍA			IRONÍA
"The Vane Sisters"	1951						IRONÍA		IRONÍA	IRONÍA
"Lance"	1952						IRONÍA			IRONÍA
"Scenes from the of a Double Monster"	1958	IRONÍA					IRONÍA			IRONÍA

Título	Oposicional (Hutcheon)	Subversiva (Hutcheon)	Transresora (Hutcheon)	Provisional (Hutcheon)	Complicada (Hutcheon)	Autoprotectora (Hutcheon) (Booth)	Efecto sorpresa (Hutcheon)	Atacante (Hutcheon)	Metaficcional (Hutcheon)
"Russian Spoken Here"									
"Details of a Sunset"									
"The Dragon"									
"The Thunderstorm"	IRONÍA	IRONÍA							
"La Veneziana"									IRONÍA
"The Return of Chorb"									
"A Nursery Tale"	IRONÍA								
"An Affair of Honor"		IRONÍA	IRONÍA						
"Terra Incognita"									
"Perfection"									
"Recruiting"				IRONÍA					
"Mademoiselle O"					RONÍA	IRONÍA			
"Vasily Shiskov"	IRONÍA					IRONÍA			
"That in Aleppo Once..."							IRONÍA		
"The Assistant Producer"						IRONÍA			
"Conversation Piece, 1945"	IRONÍA				IRONÍA				
"Signs and Symbols"									
"The Vane Sisters"									
"Lance"	IRONÍA								
"Scenes from the of a Double Monster"									

Título	Satírica (Knox)	Irónica-Trágica (Muecke)	Satírica (Muecke)	Ironía del destino (Toker)
"Russian Spoken Here"				
"Details of a Sunset"				
"The Dragon"				
"The Thunderstorm"				
"La Veneziana"				
"The Return of Chorb"				
"A Nursery Tale"				
"An Affair of Honor"				
"Terra Incognita"				
"Perfection"				
"Recruiting" IRONÍA				
"Mademoiselle O"				
"Vasily Shiskov"	IRONÍA		IRONÍA	
"That in Aleppo Once..."				
"The Assistant Producer"				
"Conversation Piece, 1945"		IRONÍA		
"Signs and Symbols"		IRONÍA		IRONÍA
"The Vane Sisters"				
"Lance"				
"Scenes from the of a Double Monster"				

Los tipos de ironía que más trabaja Nabokov en los relatos son la *lúdica* y la de *reforzamiento*. Esta última sirve para enmarcar el objeto del que se quiera mofar el autor. Por tanto, permite que se dé una comunicación más precisa entre éste y el lector al evidenciar ese aspecto, lo que es especialmente patente una vez entendido el mensaje irónico. La *ironía lúdica* es también muy utilizada por Nabokov. Tiene un objetivo humorístico y muestra el ingenio del autor para jugar con el lector. Se trata de un ingenio que se manifiesta de diversas formas, todas ellas muy imaginativas, en cada relato. Así, le puede hacer creer al lector que la tienda de tabaco de Martin en "Russian Spoken Here" existe de verdad o le puede preparar una trampa intelectual en "The Vane Sisters" para que descubra un mensaje del más allá ficticio del relato.

En un segundo lugar también destacan las *ironías conectora y de liberación cómica*. La primera, como las dos anteriores, pertenece a la clasificación

de Hutcheon (1995). La *ironía conectora* crea la comunidad de aquellas personas que entienden la ironía por tener una competencia literaria o conocimientos necesarios para comprenderla, por lo que tiene cierta característica elitista. Por ejemplo, el lector necesita conocer los hechos reales para entender “Vasiliy Shiskov” y “The Assistant Producer”, debe tener una competencia literaria importante con “A Nursery Tale” y “An Affair of Honor” o ejercitar su ingenio para descubrir un mensaje acróstico en “The Vane Sisters”.

La *ironía de liberación cómica*, definida en Booth (1974), la trabaja Nabokov especialmente en su periodo de exiliado ruso en Berlín y París. Esta ironía socava las convenciones cómicamente. El uso de esta ironía, precisamente en este periodo de Nabokov y por la característica que se señala en este tipo de ironía, podría responder en el autor al hecho de vivir en un momento en el que se han socavado y destruido todas las convenciones y reglas por las que se han regido los rusos blancos en su Rusia natal. A su vez, Nabokov se quiera distanciar de esa situación de forma cómica e irónica. Con este tipo de ironía Nabokov dibuja un dragón cobarde que no cabe en la sociedad moderna en “The Dragon”, un profeta bíblico intentando solucionar problemas domésticos en “The Thunderstorm” o la parodia de un duelo en “An Affair of Honor”.

Como hemos visto, en muchos casos, la ironía forma parte de un juego literario creado por el autor. Bruss (1977: 157) comenta sobre los juegos literarios que “confront us with our own audacity”. Para la comprensión de esta clase de ironía el lector ha debido utilizar su formación cultural, como ya se ha destacado, puesto que se trata de un “risky business” (Fish 1983: 176). Además debe mostrarse activo, ya que debe reconocer e interpretar la ironía correctamente para comprenderla. De las numerosas muestras de ironía existentes en los relatos de Nabokov, muchas de ellas 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”. Otra faceta destacable en esta interacción literaria es que el lector ha de aprender a distinguir la realidad de la ficción en el propio relato. El autor utiliza distintos niveles ficcionales 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 y ejemplifica su creencia de que la realidad es subjetiva y las percepciones de la experiencia son diferentes, como lo señala en su *Strong Opinions*.

7.2. Desarrollo del uso de la ironía en Nabokov

Con el objetivo de comprender todas las dimensiones de la ironía en los relatos de Nabokov, hay que recordar los primeros momentos en los que el autor empieza a utilizarla en su trabajo literario, en los años de la emigración rusa en Berlín después de la Revolución de 1917.

La situación de pérdida de la Rusia natal, la miseria del exilio y la ejecución de familiares y amigos en la URSS por no pertenecer al régimen bolchevique condujo a muchos rusos blancos a la locura y al suicidio en los años veinte berlineses. La vida de exiliado de Nabokov fue especialmente relevante 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. En este sentido, se puede destacar una escena de "The Reunion", que trata del encuentro de dos hermanos, uno que vive en la URSS y el otro exiliado en Berlín. Lev espera a Serafin 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, a la que ya se ha aludido en el segundo capítulo, es un ejemplo en el que se aprecia cómo un exiliado todavía mantiene las tradiciones de la vieja Rusia, celebrando la Navidad rusa con la costumbre del árbol, también extendida en Europa y Norteamérica. Son tradiciones y costumbres que no tienen cabida en la URSS y que no comprende ni mantiene el ciudadano soviético. Precisamente, como ya se ha comentado en el segundo capítulo, por duplicar esas costumbres rusas en Berlín 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). Al fin y al cabo, Nabokov y sus compatriotas estaban viviendo en un país que no era el suyo. Clare Hanson (1989: 2) considera que la narración breve ha sido una forma marginal, usada por escritores como perdedores, solitarios, exiliados, mujeres y negros, que nunca han formado parte de esa narrativa dominante, la cual ha sido siempre el lugar donde enmarcar la sociedad. En este sentido, cabe hablar de Nabokov, ya que empezó su carrera literaria escribiendo narraciones breves en la Alemania de los años veinte, donde fue un exiliado político de la época. Él, como otros tantos exiliados, no formó nunca parte de la cultura alemana y reinventó una pequeña Rusia en Berlín por medio de publicaciones, sociedades culturales y políticas o guetos rusos. Shaw (1983: 191) destaca también la figura del artista exiliado como específicamente relacionado con el escritor de narraciones breves, puesto que utiliza el tópico de la vida al otro lado de la

frontera. Esto es lo que hace Nabokov al tratar en sus narraciones temas relacionados con esos emigrantes rusos obligados a vivir en Berlín y, por tanto, fuera de su patria rusa. Estos escritores de relatos se centran más en los temas marginales y no en los grandes temas que le pueden interesar a la sociedad en general. Esta autora, Shaw, en el mismo trabajo, muestra cómo Frank O'Connor comentó lo apropiado que resultaba este género para aquellos fugitivos de la sociedad o para aquéllos pertenecientes a un grupo de población marginal. En este sentido, vuelve a destacar Nabokov, ya que el grupo al que pertenecía en Alemania al empezar a escribir sus narraciones breves era el de los exiliados rusos de Berlín. En los años veinte, como ya se ha comentado, la inteligencia rusa creó su propio gueto en Berlín, donde floreció un gran interés por preservar la cultura y el tipo de vida rusa antes de 1917, hasta el punto de que ese mundo parecía una pequeña Rusia prerrevolucionaria en Berlín. Crearon sus propias publicaciones y sociedades intelectuales y allí fue donde pudo empezar a publicar y a participar con sus escritos Nabokov.

Por otro lado, a medida que avanzaban los años veinte y treinta y la URSS se consolida, los exiliados rusos empiezan a tener la total seguridad de que la situación política no cambiaría. Por consiguiente, tanto el autor como sus compatriotas rusos sabían que estaban condenados a un exilio perpetuo, así como a la desaparición de su Rusia natal para siempre. Esto llevó a Nabokov a distanciarse de esta situación angustiosa por medio de la ironía, que utilizaba sobre todo en su narrativa. Como ya se ha remarcado en el capítulo cuarto, encontramos en "A Russian Beauty" un ejemplo de las miserias de los rusos blancos en el exilio, que Nabokov trata de forma irónica:

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)

Ya hemos apuntado en el apartado 3.3.1. del tercer capítulo que Ferrater Mora (1988: 1760-1761) señala la ironía como forma de ayudar a llenar un vacío de la vida humana en la persona, que en este caso es la pérdida de su patria. En Nabokov encontramos que dejó sus sentimientos de nostalgia y angustia por la tierra natal perdida principalmente para su obra poética. Así, en la selección de poemas rusos de Nabokov que el autor tradujo al inglés en *Poems and Problems* y en la selección de poemas rusos no traducidos al inglés y que Macarena Carvajal (2001) traduce al español, se pueden apreciar pasajes que desvelan esos sentimientos del autor, como los siguientes:

“The Execution”

On certain nights as soon as I lie down
my bed starts drifting into Russia,
and presently I'm led to a ravine,
to a ravine led to be killed ...
(Nabokov 1970: 47)

Р О Д И Н А

Бессмертное счастье наше
Россией зовется в веках...

Спасибо дремучему шуму
лесов на равнинах родных, ...

Наш дом на чужбине случайной, ...
как ветром, как морем, как тайной, ...

(Nabokov 2001: 104)³

También hallamos, como se ha comentado en el capítulo cuarto, un ejemplo de la angustia del exiliado ruso en su relato “The Visit to the Museum”, cuando el protagonista descubre que está en la URSS pero no en su 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)

³ Este poema no se había vuelto a imprimir desde los años treinta hasta que Carvajal (2001) hizo la traducción de una selección de poemas de aquellos años entre los que se incluye alguno, como éste, que el propio autor no tradujo al inglés para su edición de poemas en *Poems and Problems*. La traducción de este poema es la siguiente:

“Patria”

Nuestra inmortal felicidad
es llamada Rusia por los siglos...
Gracias por el insondable ruido de tus bosques
en las llanuras de mi patria ...
Nuestra casa, accidentalmente en el extranjero, ...
está siempre rodeada de Rusia... (Nabokov 2001: 105)

Stegner (1966: 14) así como Rivers y Nicol (1982: 44), comenta que Nabokov, como otros artistas,⁴ utiliza sus obras de arte para dominar sus angustias y transformarlas en ficción, en una obra estética. Por eso Stegner (1966) tituló su estudio sobre Nabokov *Escape into Aesthetics*. En concreto, la desesperación de la realidad del exiliado le conduce a Nabokov a dominarla en su ficción y distanciarse de sus propias experiencias. De esta forma, comienza el uso de Nabokov de la ironía para cubrir ese vacío en su vida. Se trata de una figura retórica que acabará utilizando posteriormente como recurso lúdico para dirigirse al lector.

7.3. La ironía como juego en Nabokov

El enunciador de la ironía y su receptor son los elementos primarios que permiten que se produzca un enunciado irónico. En los capítulos anteriores hemos descubierto ciertas características tanto en la figura del narrador como en la del lector de los relatos de Nabokov. Parece que Nabokov entiende la interacción y complicidad entre el lector y el narrador con un cierto carácter intelectual, irónico y lúdico. De hecho, como hemos visto, el tipo de ironía que más trabaja Nabokov en sus relatos es la que Hutcheon (1995: 47) denomina lúdica, que se caracteriza por el humor y el ingenio. Este aspecto lúdico en el trabajo de Nabokov hace que Lilly (1980: 89) llame a Nabokov, tomando la fórmula de Huizinga, *homo ludens*, que uno de los estudios de Alter (1975) se titule “Nabokov’s Game of Worlds” y que Adams (1965: 18), al comentar su novela *The Gift*, la denomine “Nabokov’s game”. Como en uno de esos problemas de ajedrez que Nabokov diseñaba en Berlín, el lector debe seguir la estrategia de la ficción planteada por el autor, así como captar y entender todas las implicaturas para dar sentido a la obra. El juego irónico que Nabokov plantea en su obra breve tiene, como hemos visto, un aspecto intelectual importante. Hay que tener en cuenta que este autor consideraba que escribir era un juego intelectual creado 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)

⁴ El exilio ha sido un hecho importante en nuestro tiempo y es una característica dominante en autores como, entre muchos otros, Joyce, Mann, Brecht, Beckett, Ionesco y Nabokov.

Nabokov dijo de *Lolita* que es “a riddle with an elegant solution” (en Rampton 1984: 119) e 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. Como también señala 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”. Es de esta forma, por ejemplo, como el lector descubre el mensaje acróstico que Nabokov ha dejado prendido en el último párrafo de “The Vane Sisters” y puede entender la ironía del relato.

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) resalta que los juegos literarios de Nabokov son serios y añade: “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” (Packman 1982: 8). Es una situación desconcertante para aquél 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 jugar a 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 es resolver los problemas planteados por el escritor. De esta forma, la relación entre el escritor y el lector cambia. Ningún lector quiere ser ingenuo al leer un texto literario, y mucho menos cuando se trata de un texto irónico. En concreto, el lector de un texto de Nabokov tiene que tener en cuenta muchas características, como son, por ejemplo, la metanarración, la repetición de frases importantes dispersas por el texto, las parodias y las contradicciones entre personajes, así como el planteamiento de varios niveles ontológicos, para poder participar correctamente en ese juego creado por el autor.

Ya hemos apuntado la importancia del tema del ajedrez en los relatos de Nabokov. Por ejemplo, en “An Affair of Honor” encontramos una comparación de la situación del protagonista con una jugada de ajedrez. En “Solus Rex” Nabokov utiliza una situación posible de este juego para darle título a la narración breve. Hay críticos que han encontrado ciertas analogías entre la composición de un texto literario y un problema de ajedrez, como es el caso 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. Purdy⁵ (1968) y Gezari (1995: 44) comentan que el uso del juego del ajedrez es una constante en la obra de Nabokov. Nabokov, aparte de escribir problemas de ajedrez en sus años en Berlín, utiliza nombres de movimientos de ajedrez para titular parte de su obra literaria, como ocurre con "Solus Rex" o *The Defence*, que trata de un campeón de ajedrez, o estrategias del ajedrez para representar o compararlas con las situaciones por las que pasan los personajes, como sucede en *Lolita* o en "An Affair of Honor". También es importante el tema del ajedrez en *The Real Life of Sebastian Knight* (Hyde 1977: 76). Asimismo, publica un número de poemas junto a problemas de ajedrez en *Poems and Problems*. Además, algunos de sus héroes están relacionados con el ajedrez, como Luzhin, el campeón de ese juego, en *The Defence* 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 tienen grandes puntos de conexión con otras operaciones de la mente creativa. Entre ellas menciona: "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).

7.4. Ecos, reflejos y máscaras de Nabokov en su obra breve

El primer guiño que hace el narrador es el uso de ecos, reflejos y máscaras con los que Nabokov viste a algunos de sus narradores. Green (1980 a: 378) resalta la ambigüedad de Nabokov al decir que su ficción tiene muy poco que ver con él y, por otro lado, destacar la estrecha relación entre los procesos de la memoria y la creación imaginativa. Al hablar de la selección artística el autor, ya destaca la importancia del pasado en el arte:

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

⁵ Este autor escribe uno de los artículos más interesantes estudiando este tema en Nabokov, que lleva el título de "Solus Rex. Nabokov and the Chess Novel". Otro destacado artículo que también investiga este tema en Nabokov es el ya aludido "Reading Between the Lines and the Squares" de Sheidlower.

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)

El pasado es un cúmulo de imágenes, su recuerdo es una creación artística y el que invoca ese pasado quiere mostrarlo fielmente.

Sin embargo, esto no quiere decir que Nabokov sea un autor autobiográfico. Además, puede decirse que el autor 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. 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 “Torpido 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 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).⁶

Sin embargo, el autor impregna con su sello personal la obra que escribe, lo que podemos comprender en sus relatos. Por ejemplo, su interés por la entomología aparece en “Terra Incognita”, a cuyo protagonista le gusta la caza

⁶ Pensamos que hay algunos estudios excesivos, como el realizado por David Field (1988) 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.

de mariposas, y en “The Aurelian”, donde el sueño del protagonista es un viaje a España para disfrutar de su pasión por las mariposas. Otros relatos muestran sus circunstancias históricas y personales en el ambiente de clase alta rusa que dibuja en “Mademoiselle O”, en el ambiente fascista de “Cloud, Castle, Lake,” en su amor de juventud que utiliza 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”, que tienen el mismo bagaje cultural y lingüístico del autor, como las apreciaciones filológicas que aparecen en “In Memory of L.I. Shigaev”. Así sucede en el siguiente ejemplo:

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)

En otras ocasiones aparecen descripciones de lugares relacionados con la familia de Nabokov en Rusia, como señalan Tolstaia y Meilakh (1995: 650). Esto sucede en “Christmas”. En otros relatos aparecen nombres relacionados con su familia, como sucede en “A Bad Day” con el apellido Korff o en “Vasiliy Shishkov” con los apellidos Shishkov y Nabokov. El autor puede también jugar con su nombre como en “Lance” con Boke. Crea personajes cuyas figuras se asemejan a la suya y pasan a ser sus representantes, como sucede en “Spring in Fialta” o “Recruiting”. Además, Nabokov hace alusiones a algunas de sus obras en sus narraciones breves: en “Cloud, Castle, Lake” cita su novela *Invitation to a Beheading* y en “Torpido Smoke” cita *The Defence* de Sirin, su seudónimo de los años treinta. En el primer ejemplo, el protagonista cita la novela sin decir que se trata de una novela. Como analizamos en la sección 6.1., el protagonista, Vasili Ivanovich, que es un exiliado ruso, gana un viaje de placer. Sin embargo, el grupo con el que va no le deja disfrutar y le martiriza psíquica y físicamente.⁷

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 communal 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)

7 Remitimos al lector al pasaje citado en la sección 6.1. “That in Aleppo Once...” (1943)

En este caso, el lector se debe dar 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 “Trepid Smoke” sí se cita la novela *The Defence* de Sirin, 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 *Shtygor (Tent)*, Pasternak's *Sestra moya Zbizn' (Life, My Sister)*, Gazdanov's *Vecher u Kler (Evening at Claire's)*, Radiguet's *Le Bal du comte d'Orgel*, Sirin's *Zashchita Luzhina (Luzhin's Defence)*, Ilf and Petrov's *Dvenadsat' 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 sus 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 que también sea consciente de los reflejos que el autor está creando con sus propias características personales en su obra y, en concreto, en sus narraciones breves. Pueden servir para ambientar el relato, como sucede en “Sounds” y “The Return of Chorb”, pueden utilizarse para caracterizar el aspecto intelectual de un personaje, como en “Trepid Smoke”, y, sobre todo, pueden crear un juego de alusiones que el lector debe descubrir. Además, podemos comprobar una gradación en los ejemplos, de tal forma que apreciamos aquellos que son reflejos exactos del autor y aquéllos que son parciales. El autor se refleja totalmente en los narradores de sus memorias, como sucede en *Speak, Memory* y *Conclusive Evidence*, y en los relatos basados en éstas como “Mademoiselle O” o “First Love”⁸. 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 sucede en “Recruiting”.

⁸ Lo mismo sucede en John Dos Passos con ciertas novelas que se desprenden de sus memorias, como *Most Likely Success*.

7.5. Enunciadores y narradores en Nabokov

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" y "Orache". Sin embargo, el relato más interesante resulta ser "Mademoiselle O", debido a la ambivalencia de ser autobiográfico o ficticio, ya que Nabokov lo reescribió varias veces como autobiografía en su *Speak, Memory* y como ficción al publicarlo como otro relato. Aparece un narrador consciente de utilizar el modo autobiográfico para relatar sus recuerdos. Hay veces que puede caer en una cierta nostalgia,⁹ que supera problematizando y defamiliarizando las convenciones literarias propias de las autobiografías y utilizando la enunciación enunciada y la parodia para descubrirlas al lector. Es una forma de superar la nostalgia de sus recuerdos creando una distancia irónica. 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 enseña 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 parece ser una característica de la literatura postmodernista. 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. Al reconocer que ha prestado los lapiceros de su pasado a sus personajes, el narrador de "Mademoiselle O" añade que "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.

Es interesante también destacar de esta narración breve cómo une Nabokov la escritura al exilio y comenta:

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)

⁹ En la introducción de *Mary* Nabokov dice que la nostalgia es una característica que permanece en la vida de alguien como un compañero insano.

Como vemos, el autor utiliza la metáfora de sus lapiceros de colores, que ha distribuido entre los personajes de sus novelas como si esos lapiceros fueran sus recuerdos. Además, la metáfora se prolonga en la unión de la escritura al exilio, puesto que habla del apartamento de un capítulo y la habitación alquilada de un párrafo. Relacionamos esta idea también con el hecho de que Nabokov utilice la forma epistolar en sus relatos, ya que, según Kopper (1995: 54), las cartas ayudan a los personajes de Nabokov a romper con su soledad. Así, encontramos relatos con forma epistolar, como “That in Aleppo Once...”, “The Admiralty Spire” o “A Letter that Never Reached Russia”. En un tipo de literatura dedicada al exilio, el intercambio epistolar ocupa un lugar importante. Por otro lado, cabe mencionar que Nabokov era consciente de su situación como exiliado, y en su propia vida cultivaba el género epistolar. Recordemos las cartas a su hermana y a E. Wilson, ya publicadas. Así pues, se utiliza el intercambio epistolar como forma de superar la soledad causada por el exilio.

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 el individuo se dirige al lector y es consciente de estar relatando una ficción. Se entra en un juego de enunciación enunciada y de niveles narrativos que rompen con la figura del narrador tradicional. Bader (1972: 9) y Maddox (1983: 50) coinciden en señalar que estas interrupciones de la historia con comentarios del narrador son una forma lúdica de romper las expectativas que pueda tener el lector sobre el hecho de que el arte sea un espejo de la realidad. Comentarios del narrador los encontramos en muchos relatos como “La Veneziana”, “Recruiting”, “That in Aleppo Once...”, etc. Son ejemplos en los que se aprecia una *reflexive attitude*, como la denominó Albert Cook (1960), que tiene que ver, como ya se ha dicho, con la enunciación enunciada, ya que son narradores que se ven a sí mismos en el proceso de relatar una historia. Por tanto, pasan a ser personajes del enunciado y no de la enunciación. Algunas interrupciones aparecen entre guiones y entre paréntesis, y están en un nivel narrativo extradiegético y distinto del argumento, perteneciente al nivel diegético. Suelen enfatizar algún aspecto y comentar o explicar la historia y destaca por su presentación. También resalta la itálica, que se utiliza para llamar la atención sobre la escritura de una carta en el propio relato o para enfatizar razones subjetivas, lo que es una forma de atraer la atención del lector al lenguaje. Finalmente, también se utiliza la itálica para transcribir palabras y frases extranjeras que no traduce el autor y que “draw the reader into a kind of linguistic exile” (Kiely 1993: 126). De hecho, Nabokov, Borges y Beckett son considerados las figuras representativas de la literatura del exilio, aunque en un sentido oblicuo del término, no por ello menos real (Steiner 1972: 10).¹⁰ Utilizando otros idiomas, Nabokov obliga al lector a sentir también ese exilio al que el autor se vio obligado. Steiner (1978:

¹⁰ Steiner (1972) comenta el aspecto multilingüe de la obra de Nabokov, que escribe en inglés y ruso y que traduce de éste a aquel idioma.

18) comenta sobre Nabokov que “the political barbarism of the century made him an exile, a wanderer, a *Hotelmensch*, not only from his Russian homeland but from the matchless Russian tongue ... he has built for himself a house of words. To be specific: the multilingual, cross linguistic situation is both the matter and form of Nabokov’s work”. Así como un gusano de seda pasa por el proceso de transformarse en crisálida para llegar a ser una de esas mariposas que Nabokov estudia en sus artículos de entomología, el autor tiene que dejar atrás su época rusa para transformarse en ciudadano estadounidense y adaptarse a la nueva lengua y a su nueva cultura. “Una lengua es expresión de toda una cultura, una forma de entender y codificar la realidad y de organizar las relaciones interpresonales. Los miembros de una comunidad lingüística comparten por medio de la lengua unos determinados significados culturales sin los que es difícil una comunicación completa (BOE 6-10-91: 28),”¹¹ Teniendo entendida esta idea, es cierto que la situación lingüística del autor es “the matter and form” de su obra, como se ha indicado. Estas ideas se han hecho comunes, como se aprecia en el sistema legislativo.

Otra forma que utiliza Nabokov para atraer la atención del lector al lenguaje tiene lugar cuando el narrador expresa digresiones referidas a mecanismos tipográficos de la construcción del discurso, como sucede en “Lance”, “Terror” o “Tyrants Destroyed”, y que se refieren al “written status of his discourse” (Tammi 1985: 47), o cuando leemos descripciones cuya finalidad es decir algo 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 quien el autor utiliza básicamente el tema del artista en sus trabajos. De hecho, hay relatos que retratan el mundo de los escritores y sus ficciones, como “Vasilij Shishkov” y “Lips to Lips.”

Cuando los narradores de Nabokov son homodiegéticos pueden ser protagonistas principales de la historia, bien relatando sus memorias y comportándose de forma autobiográfica, bien haciéndolo de forma biográfica, o tener un papel secundario y contar la experiencia de otro personaje.¹² Un ejemplo de memorias autobiográficas del narrador lo encontramos en “Mademoiselle O”. Narradores autobiográficos los hallamos en “Terra Incognita”, “That in Aleppo Once...” y “Conversation Piece, 1945”. Aparecen ejemplos del tipo de narrador-testigo en “Russian Spoken Here” y casos de biografía en “Vasilij

11 Por esta razón, este real decreto añade que se les debe introducir a los estudiantes de idiomas en las características más importantes del contexto social y cultural del país donde se habla el idioma en cuestión.

12 Para Genette (1989), se da la oposición heterodiegético/homodiegético. Sin embargo, habría que aceptar que se puede dar un continuo de uno a otro, para dar cuenta de ciertos casos.

Shiskov” y “Cloud, Castle, Lake”. También cabe la posibilidad de que el autor juegue con ambas categorías, como sucede en “Recruiting”. Además, muchos de estos narradores captan sólo parte de la realidad, no son omniscientes y se confunden. 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, a un juego de niveles ontológicos distintos, y el lector debe ser consciente de éste para seleccionar qué creer y qué no creer y poderlo entender. Nabokov muestra en estos relatos ideas que considera ciertas sobre la realidad. Comenta el autor que “reality is a very subjective affair” (Nabokov 1990: 10). Además, hay que comentar que el lector no puede fiarse totalmente del narrador, ya que no cumple el “reading contract traditional” (Rivers 2000: 93). A veces, no quiere dar toda la información, y el lector se encuentra con “etc.” y “and so forth” o con que el narrador no recuerda datos, como sucede en “Solus Rex” y “Cloud, Castle, Lake”, respectivamente. Otras veces, el lector debe reconstruir la historia para entender lo que ocurre y descubrir, por ejemplo, que el protagonista muere al final de “Details of a Sunset” y “Perfection”, aunque el narrador haya sido heterodiegético y, supuestamente, sea más realista que uno autodiegético. Nabokov utiliza un tipo de narración que es la narración débil, ya que el lector no recibe toda la información o no la recibe de una manera directa. Por tanto, el narrador deja una serie de implicaturas que el lector debe cubrir con sus deducciones para comprender las ironías y el significado total del relato.

7.6. El lector de los relatos de Nabokov

Cada uno de estos narradores participa en un juego en el que interactúa con el lector de las narraciones breves de Nabokov. Para ello, el lector debe compartir con el enunciator irónico, que no siempre es el narrador, como sucede en “The Vane Sisters”, unos conocimientos comunes, es decir, los “shared values” que estudian Leech y Short (1995: 276), que le permiten al destinatario comprender correctamente todas las implicaturas.

Una de las frases más famosas de Nabokov, que versa sobre 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 de las obras literarias de otros autores, aparte de las suyas. Por otro lado, también los considera compañeros artísticos en el viaje literario y, por tanto, capaces de entender cualquier alusión, ironía o juego literario propuesto por el autor. Por eso, al hablar de los placeres de la escritura, Nabokov dice que se corresponden exactamente con 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, cubre las implicaturas que deja y, en general, comprende la totalidad del texto. De hecho, esto es lo que tiene que hacer el lector de Nabokov, como hemos señalado. Este rasgo es importante, ya que entender la ironía es el resultado de una labor interpretativa. Nabokov entiende a su lector ideal como a un doble, puesto 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 y cuyo 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. De esta forma lo define en sus *Strong Opinions*:¹³

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)

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 y le pide que comparta directamente con él su visión creativa. Ésta es la razón por la que Nabokov imagina al lector llevando una máscara del autor. Hay que ser un pequeño Nabokov para entender cada alusión y cada juego. 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. Esta lectura puede suponer también una cierta limitación, ya que una lectura crítica puede aportar las influencias intertextuales del autor, un análisis de sus

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

características recurrentes, etc.

Además, Nabokov es consciente de que el lector en su obra debe mostrarse activo, debe participar en el significado de la obra y no tiene que sentirse para recibir información simplemente. Alter (1975: 182) destaca que “it gives the reader subtle pleasure in solving its puzzles of narrator and narration”.

Hay veces que los problemas intelectuales que crea Nabokov incluyen un narratario. En sus relatos uno se encuentra con que en ocasiones el narrador utiliza imperativos y vocativos para dirigirse a su narratario. En estos casos, el narrador utiliza la segunda persona y le muestra también una cierta actitud. Para ello, los narradores de Nabokov suelen utilizar la forma epistolar. Por ejemplo, en “A Letter that Never Reached Russia”, el narratario es un amor de juventud del narrador, a quien le escribe una carta. En “That in Aleppo Once...”, el narratario 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 supone un ejemplo epistolar. Recordemos el caso de “The Assistant Producer”, donde el narrador se dirige al público como si estuvieran viendo una película, o “La Veneziana”, cuyo narratario es el lector y se le dirige como tal, lo que también muestra un ejemplo de juego de niveles ontológicos.

Por otro lado, Nabokov sabe 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” y “Perfection”, o apreciaciones lingüísticas y culturales las comprenderían perfectamente. Por tanto, el lector implícito de sus relatos rusos estaría más cerca del exiliado intelectual ruso en Berlín. El nuevo lector de Nabokov en lengua inglesa no puede comprender todas esas menciones a la cultura rusa. El autor, al traducir sus obras del ruso al inglés, tiene que hacer comprensibles también todos los aspectos culturales. 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 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 incomprendibles para los lectores extranjeros)” (Nabokov 1984 b: 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). 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 acerca de las traducciones de Nabokov de sus relatos del ruso al inglés: “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”. El autor añade ciertas aclaraciones en frases explicatorias, entre comas, paréntesis o guiones, que le permiten al nuevo lector entender algo que para un expatriado ruso de los años treinta era evidente. No obstante, lo hace de tal forma que queda perfectamente acorde con el resto del texto. Respecto a las diferencias culturales, Meyer (1993: 3) señala 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”. En “Perfection” se explica un tipo de medida rusa, en “A Bad Day” nombra juegos típicos rusos, en “In Memory of L.I. Shigaev” describe 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 puede ser el significado que adquieren los nombres propios en “Christmas”. En este relato el autor no indica en ningún momento que *Slep* es ciego en ruso, cuando el protagonista se llama Sleptsov (Tolstaia y Mailakh 1995: 650), lo que pasa a ser un símbolo de la ceguera que padece el protagonista ante el desconocimiento de cómo era realmente su hijo.

7.7. Nota sobre las influencias literarias rusas en los relatos de Nabokov

Una capacidad que se le supone al lector es un 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 paródica, como sucede en “The Dragon”, “A Nursery Tale” o “An Affair of Honor”.

A principios del siglo XIX destaca Pushkin. Los escritores rusos del exilio de los años veinte del siglo XX, entre ellos Nabokov, reivindicaron su figura. El autor realizó una traducción comentada de su obra *Eugenio Onegin* y consideraba (Nabokov 1990: 106) que esta traducción, junto con *Lolita*, serían las obras por las que acabaría siendo reconocido por las siguientes generaciones. Existen ciertamente influencias de Pushkin en la obra de Nabokov. Un primer ejemplo lo podemos destacar en la misma obra *Eugenio Onegin*, ya que el narrador comenta características del propio acto de escribir, como Nabokov desarrolla en sus novelas con *Despair* o en sus narraciones breves con “Recruiting”, por ejemplo. En la obra de teatro *Boris Godunóv*, Pushkin incide en el desdoblamiento de personajes, un tema que Nabokov utilizará en muchas ocasiones en su obra literaria, tanto en novela con *Lolita*, como en narraciones breves con “Scenes from the Life of a Double Monster” o en poesía con “The Hotel Room”, por ejemplo. Sergey Davydov (1995) desarrolla un estudio en el que compara la obra de Pushkin y Nabokov. Este crítico destaca que Pushkin utilizará protagonistas que son escritores, como sucede en *Eugenio Onegin*, lo que Nabokov recoge para su obra. De esta forma, muchos de sus protagonistas relatan sus historias, como sucede en *Pale Fire*, sus narradores están componiendo la historia que cuentan, como en “Recruiting”; o son escritores, aunque mediocres, como en “Lips to Lips”. También destaca el uso de dobles en la obra de Pushkin, en concreto con su *Mozart y Salieri*. Respecto a los temas que utilizan, este crítico destaca que coinciden los dos. Pushkin, por ejemplo, pone en cuestión la legalidad del poder vigente con *Boris Godunóv*, *El falso Dimitri* o *Historia de la revuelta de Pugacëv*, y Nabokov lo vuelve a retomar en *Bend Sinister* o “Solus Rex”.

El siguiente autor, por orden cronológico, digno de destacar por su influencia en Nabokov es Gogol. De su libro *Arabescos* destacan algunas narraciones breves. Uno es el “El retrato”, que narra la historia típica del retrato encantado de forma misteriosa. Nabokov cogerá este mismo argumento y lo tratará de forma romántica e irónica en su “La Veneziana”, donde juega con la parodia, la enunciación enunciada, los niveles ontológicos y el tipo de narrador. El otro relato es “La nariz”, donde Gogol toca el tema de los dobles, que más adelante desarrollará Nabokov. También es importante destacar la novela *Almas muertas*, puesto que en esta obra el narrador se dirige al lector como tal y utiliza la estructura narrativa de la enunciación enunciada, así como el juego de niveles ontológicos. De esta forma ocurre en los siguientes pasajes:

Pero, en verdad, le da vergüenza al autor fijar por tanto tiempo la atención de sus lectores... (Gogol 1982: 16)

[...] probablemente el lector no habrá dejado de notar que... es imposible decir exactamente cuánto dinero albergaba (ni el propio autor lo sabe)...Más volvamos a los personajes de nuestra historia. (Gogol 1982: 46-47)

Por tanto, apreciamos que estas técnicas que utiliza Nabokov en su obra tienen un precedente en Gogol. Finalmente, destacamos de este autor el hecho de dar apodos a sus personajes, que ayudan al lector a caracterizarlos. Este rasgo también se aprecia en muchos personajes de la obra de Nabokov. Humbert, obsesionado con su *Doppelgänger*, tiene un nombre doble, Humbert Humbert. El protagonista de "Christmas" se llama Sleptsov, que, como ya se ha citado, significa ciego en ruso, y que pasa a ser una metáfora de la ceguera por la que está pasando.

Dostoyevski es un autor del que pensamos que Nabokov también hereda el tema del *Doppelgänger* en las obras literarias, puesto que aparece en *Pobres gentes* y *El doble*. Por otro lado, Dostoyevski también escribe *El diario de un autor*, donde encontramos ensayos y artículos sobre la literatura y en los que se aprecia un comentario de su propia obra. Algo parecido desarrolla Nabokov en sus libros titulados *Curso de literatura europea*, *Curso de literatura rusa* y *Curso sobre el Quijote*, así como en *Strong Opinions*, aunque este último ejemplo sea una publicación que recopila las entrevistas que le hicieron y sus comentarios sobre diversos autores y críticos. Con los tres primeros libros Nabokov ofrece un panorama de la literatura europea y rusa, destacando a los autores que él considera más importantes. Por otro lado, en *Strong Opinions* da sus contundentes opiniones sobre diversos campos, entre los que resaltamos las reflexiones sobre varias figuras literarias mundiales y comentarios sobre su propia obra. También destacamos algún comentario de su obra en sus propias producciones. En *Speak, Memory* habla de Sirin y su obra. En "A Forgotten Poet", como ya se ha comentado, el narrador se centra en el homenaje al poeta ficticio Konstantin Perov. En la identidad del narrador podemos reconocer algunas características de Nabokov, ya que conoce a Pushkin, Korolenko o Nekrasov, y está interesado en el movimiento de la intelectualidad rusa. De ahí la narración de los hechos. El comentario a la obra 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 la del yo que está hablando, Nabokov, cuyas obras fueron prohibidas en la Unión Soviética, lo que también destaca Walter (2000: 204).

Por otro lado, también enfatizamos el hecho de que Dostoyevski utilizara el tema de la literatura como tal en su obra, haciendo, por ejemplo, que sus protagonistas hablen de ella. Esta característica también la desarrolla Nabokov en su producción literaria. Así, aparece una conversación sobre escritura literaria entre un crítico y un escritor en "The Passenger" o introduce la biografía de Chernyshévsky en *The Gift*. Esta misma característica, pero específicamente relacionada con Dostoyevski, se destaca en la obra de Nabokov en el estudio de Georges Nivat (1995) al comparar ambos autores. De esta forma, enfatiza los ecos de Dostoyevski en Nabokov. Por ejemplo, en *Despair* encontramos un juego de palabras con el nombre del protagonista de *Crimen y castigo* y con el título de la obra *Memorias del subsuelo*. También resalta el hecho de que Nabokov utilice el tema de la relación de un hombre mayor y un adolescente, como ya lo hiciera Dostoyevski anteriormente en *Los poseídos*.

Destacamos de la misma época a Goncharov (Corbet 1958: 88). Goncharov no dirige al lector de una forma total; le da un cierto espacio para que participe en la comunicación literaria. Esta característica tiene que ver con la idea que Nabokov desarrolló en sus clases de literatura y en su obra literaria sobre los lectores creativos. Sin embargo, este rasgo es especialmente relevante a la hora de que el lector entienda la figura retórica de la ironía, puesto que se tiene que mostrar activo en su comprensión.

El autor que Nabokov destaca más de toda la literatura rusa es Tolstoi, y podemos apreciar ciertas influencias de éste en su obra. Tolstoi transforma sus experiencias en arte en tres relatos biográficos: "Niñez", "Adolescencia" y "Juventud". Nabokov utilizará sus experiencias ficcionalizándolas también en relatos como "Orache", "A Bad Day" y "Mademoiselle O", donde hemos visto que utiliza la parodia, aparte de escribir su biografía. Tolstoi también utiliza el tema del retrato encantado en el poema "El retrato", donde, de forma humorística, muestra a un adolescente enamorado de una dama retratada en el siglo anterior. Este argumento lo trabaja Nabokov en "La Veneziana", donde un universitario se enamora de una joven retratada. El tema lo empieza desarrollando de forma fantástica, pero todo acaba siendo parodiado, ya que resulta ser "evoked by a whim of the pen" (CS 109), como dice el narrador del relato. Burt Foster (1995) hace un estudio comparativo de Nabokov y Tolstoi y encuentra muchos ecos de Tolstoi en la obra del escritor estadounidense. Por ejemplo, la primera frase de *Ada* es la primera de *Ana Karenina*, aunque Nabokov lo hace para criticar el término de realidad utilizado por Tolstoi y mostrar que la realidad es subjetiva. Cabe decir que este aspecto lo trabaja Nabokov en varios relatos de los que se han analizado en este estudio, con la finalidad de mostrar lo que hemos denominado narración débil, para lo cual hemos utilizado la teoría de los niveles narrativos de Genette (1998), como

sucede en “Perfection” y “Terra Incognita”. Burt Foster también destaca de ambos autores que escribieran sus memorias con connotaciones parecidas, ya que proceden de una familia de clase noble, en “Niñez”, “Adolescencia” y “Juventud”, así como *Speak, Memory*, “Mademoiselle O” y “First Love”, respectivamente.

Hasta llegar a la figura de Chéjov a finales del siglo XIX, no apreciamos ecos importantes de los diversos escritores de esos años en Nabokov. Cabría recordar a Lieskov y Nekrasov en los años sesenta por su capacidad de jugar con el sentido y significado de las palabras (Whitfield 1958: 331), técnica que Nabokov también desarrollará en su obra, haciendo inesperados juegos de palabras, y que dará lugar al tipo de ironía que hemos catalogado con la colocación de palabras.

Nabokov le dedicó un estudio a Chéjov en su *Curso de literatura rusa*, en el que analiza y destaca las características más importantes del autor. Podemos apreciar ciertos ecos de la obra de Chéjov en la de Nabokov. Pensamos que el examinar la figura del escritor y todos los aspectos relacionados con el mundo literario, como hace Chéjov (Barnstead 1986: 56), es algo que Nabokov retoma para su producción literaria. Vemos que muchos de sus personajes y protagonistas son escritores y que algunas de sus narraciones breves se basan específicamente en el mundo literario: la escritura en “Recruiting”, la crítica en “Vasiliy Shishkov” o la lectura en “Sings and Symbols”. Otra característica de Chéjov es utilizar finales inesperados, como en “Agafia.” Esta característica también utiliza Nabokov, por ejemplo en “An Affair of Honor”, donde el protagonista acaba escapando de un duelo. También destacamos el uso de los narradores y de los puntos de vista que le ayudan a Chéjov a dibujar un mundo de incomprensión, como sucede en “La princesa”, y que también utiliza Nabokov en relatos como “Breaking the News”, donde nadie es capaz de hacerle entender a una madre sorda que su hijo se ha matado. En un estudio comparativo de los dos autores que desarrolla Simon Karlinski (1995), éste destaca los finales inesperados, el uso de narradores y los puntos de vista que muestran la incomprensión entre los personajes, como hemos comentado. También señala que resulta irónico que tanto a Chéjov como a Nabokov Zinaida Gippius les criticara negativamente su obra. Asimismo, cabe comentar el estudio comparativo de ambos escritores que realiza Shroyer (1999). Este crítico destaca temas en Chéjov que luego trabaja Nabokov, aunque no siempre son paródicos, así como resalta técnicas parecidas utilizadas por ambos escritores.

Shroyer (1999), al comparar la obra de Bunin con la de Nabokov, entiende que la influencia más notable en Nabokov de un escritor ruso de principios del siglo XX es la de Iván Bunin. Este crítico destaca que Nabokov retoma argumentos ya utilizados por Bunin, aunque no de forma paródica. “A Bad Day” está influido en el argumento y tipo de personaje por *Primer amor* y *El amor de Mitia* de Bunin. Sucede lo mismo con “Christmas”, al retomar el argumento de “Toro de nieve”, donde un padre de clase alta teme por la vida de

su hijo. Otra característica que destaca de Nabokov procedente de Bunin es que utilice la muerte para acabar sus relatos, como sucede en "The Aurelian", así como el uso del color. Bunin utiliza el color púrpura, especialmente, mientras que Nabokov, el lila.

Hablando de la obra breve del autor en general, Naumann (1978: 206) destaca de Nabokov lo siguiente: "from the Russian tradition he inherited Gogol's, Turgenev's, Tolstoy's Chekhov's, and Bunin's direct view of life, with its abundance of minutiae. At the same time the symbolic approach is also very much a part of Nabokov's artistry. This again was a legacy of Gogol as well as of Dostoevsky and Belyi". Nabokov muestra algunos temas insistentemente en su producción como el retrato encantado y, especialmente, el doble que hereda de Gogol, Pushkin, Dostoevski y Tolstoi. No obstante, hay otros temas menos utilizados pero que también trata y que hereda de Chéjov y Bunin. Unas veces son ecos nostálgicos, otras son paródicos. Respecto a las características literarias, cabe resaltar la enunciación enunciada que utiliza Gogol o los aspectos realistas y minuciosos que muestran Dostoevski y Tolstoi en su obra y que Nabokov ironiza con la exageración de la pausa narrativa, como sucede en "An Affair of Honor". Como vemos, Nabokov tenía importantes conocimientos literarios, lo que le ha permitido utilizar el género irónico de la parodia, ya que en el texto parodiante muestra un texto literario, escrito y conocido, de forma parodiada. Por tanto, también son unos textos literarios, los parodiados, que el lector deberá conocer para comprender las alusiones y las ironías.

Además de un buen conocimiento literario, el lector de Nabokov requiere un cierto conocimiento de idiomas para comprender las palabras y frases escritas en alemán, ruso y francés que, al no traducirlas, parece exiliar al lector medio de su significado. Por tanto, el bagaje cultural con el que tiene que contar el lector de Nabokov, así como los "shared values" (Leech y Short 1995: 276) que le hacen comprender correctamente todas las implicaturas en el caso de la ironía o reconocer los ecos paródicos de un texto, por ejemplo, deben ser muy amplios, ya que el autor solamente traduce los aspectos culturales rusos que una persona tiene que vivir para comprender. Llama la atención que, tratándose de un tipo de lector con amplios conocimientos el que puede comprender la obra de Nabokov, muchas de sus obras fueran tan leídas, incluso, internacionalmente. Esta idea la subraya 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 sus libros se hayan vendido con suma facilidad.

Tenemos que tener presente que el lector de Nabokov no puede comportarse como el típico lector del realismo que recibe toda la información de un enunciadador omnisciente, ya que se encuentra con muchos casos en los que se da lo que hemos denominado narración débil. Es consciente de que, a veces, no puede fiarse de la información que le da el narrador o de que no le da toda la información necesaria. Otras veces la competencia literaria del lec-

tor le lleva a descubrir un texto parodiado. Este lector 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”. El lector reconstruye su comprensión con la información explícita e implícita que recibe. Este lector es un relector, como Nabokov lo denominó. Esta actitud es importante a la hora de captar la ironía de un texto.

Este estudio de la obra breve de Nabokov nos permite, además, negar la afirmación de Banville (1996: 15) en el sentido de que “for all his dash and glitter: Nabokov was not a very good short story writer”. Entendemos que en cada relato el autor ha construido un mundo ficticio que el lector descubre al construirlo. Muestra ingenio y técnica, que va desarrollando y ejercitando con el tiempo. En “The Wood Sprite”, que es su primer relato, utiliza una estructura simple donde muestra la añoranza por una tierra perdida. Sin embargo, en los siguientes relatos utiliza técnicas más depuradas, como es la ironía. Con ella se distancia de sus angustias en el exilio, de la nostalgia por su Rusia natal perdida para siempre, como sucede en “Perfection” o “Mademoiselle O”. El autor aprende a utilizarla para crear parodias que el lector debe entender, como en “Affair of Honor”, o para crear juegos intelectuales, como sucede en “The Vane Sisters”. En este sentido, cabe destacar el siguiente comentario de Naumann (1978: 205) sobre las primeras narraciones breves en ruso de Nabokov, puesto que suponen “exercises of a youthful writer developing his creative tools”. En las primeras narraciones breves de Nabokov ya escuchamos la voz de un artista que acabará puliendo temas y técnicas, que utilizará menos recursos textuales para crear la misma figura retórica de la ironía. Más adelante, en los relatos últimos en inglés encontramos la voz madura de un escritor que desarrolla técnicas novedosas y que modela las anteriores.

El autor pinta un mundo ficticio que el lector debe reconocer como tal, así como recrearlo en su lectura para comprender las implicaturas y juegos irónicos que plantea Nabokov. De esta forma, el propio autor 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. (Nabokov 1990: 72-73)

8. 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.
- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. 1979. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- - -. 1980. *Competencia lingüística y competencia literaria: sobre la posibilidad de una poética generativa*. Madrid: Gredos.
- ALBALADEJO, Tomas. 1989. *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- 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.
- ALLEN, Walter. 1982. *The Short Story in English*. Nueva York: Oxford University Press.
- 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.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. 1989 a. "Entre el caso y la novela: Hacia una definición del cuento." 1977. En De Vallejo 1989: 152-168.
- - -. 1989 b. "Acción, trama." 1979. En De Vallejo 1989: 194-202.
- - -. 1992. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, y Lawrence KIDDLE. 1989. "El cuento en España." 1961. En De Vallejo 1989: 17-32.
- 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.
- - -. 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.
- ATTRIDGE, Dereck 1989. "Conferencia de clausura: un examen retrospectivo de la relación entre lingüística y poética." En Culler, Derrida, Fish, Jameson *et al.* 1989: 11-25.
- BADER, Julia. 1972. *Crystal Land. Artifice in Nabokov's English Novels*. Berkeley: University of California Press.
- BAL, Mieke. 1977. *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck.
- - -. 1985. *Teoría de la Narrativa*. Madrid: Cátedra.
- BALLESTEROS, Antonio. 1998. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BAKHTIN, Mikhail. 1975. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minneapolis 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/nabdoble.html>

-
- BANFIELD, Ann. 1973. "Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech." *Foundations of Language* 10: 1-39.
- - -. 1978. "The Formal Coherence of Represented Speech and Thought." *Poetics and Theory of Literature* 3.2: 289-314.
- - -. 1981. "Reflective and Non-Reflective Consciousness in the Language of Fiction." *Poetics Today* 2.2: 61-76.
- - -. 1982. *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- 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 a. *Aspects of Metafiction in Two Novels by Vladimir Nabokov*. Ann Arbor (Mich): UMI. A Bell & Howell Information Company.
- - -. 1997 b. "An Exercise in Nostalgia in Nabokov's 'Spring in Fialta.'" En González Groba, Blanco Outón y Fra López 1997: 119-128.
- BARTH, John. 1988. *Lost in the Funhouse*. 1963 Nueva York: Anchor.
- BARTHES. 1974. *S/Z*. Nueva York: Hill & Wang.
- BEAUJOUR, Elisabeth K. 1984. "Prolegomena to a Study of Russian Bilingual Writers." *Slavic and East European Journal* 28.1: 58-75.
- 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.
- BERMAN, Jeffrey. 1985 a. *The Talking Cure: Literary Representations of Psychoanalysis*. Nueva York: New York University Press.

-
- - -. 1985 b. "Nabokov and the Viennese Witch Doctor." En Berman 1985 a: 211-238.
- BETHEA, DM. 1984. "1944-1953: Ivan Bunin and the time of Troubles in Russian Emigré Literature." *Slavic Review* 43: 1-16
- - -. 1991. "Exile as a Withdrawal into a Coucon, the Image of Butterfly in Nabokov and Brodsky." *Russkaia Literature* 3: 167-175.
- BISHOP, Morris. 1970. "Nabokov at Cornell." *Triquarterly* 17: 234-240.
- BITSILLI, PM. 1970. "The Revival of Allegory." *Triquarterly* 17: 102-119.
- BLAMIRE, Harry. 1991. *A History of Literary Criticism*. Londres: MacMillan.
- BOE. 1991. *Real decreto 1344/1991, de 6 de septiembre, por el que se establece el currículo de la Educación Primaria*. Madrid: Aranzadi Legislación.
- 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.
- - -. 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: Circulo 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*. AnnArbor: 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' 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.
- BROWLIN, Lawrence Eduard. 1950. "What is the Stream of Consciousness Technique?" *PMLA* LIX.4: 333-345.

-
- BROWN, Thomas. 1991. "Predetermining Interpretation." *Weber Studies*. 26.2: 111-116.
- BRÜCKNER, Alexander. 1929. *Historia de la literatura rusa*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- BRUMFIT, Christopher and CARTER, Ronald. 1986. *Literature and Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- 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.
- BURDEN, Richard, y H.G. Wells. 1992. "'Door in the Wall in Russian Literature'" *Slavic and East European Journal* 36.3: 323-338.
- 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.
- CAMPBELL, Joseph. 1973. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- CARROL, William. "Nabokov's "Signs and Symbols." En Proffer 1974: 203-217.
- CARSTON y UCHIDA. 1997. *Relevance Theory Applications and Implications*. Amsterdam. Phl: John Benjamins Publishing Company.
- CLANCY, Laury. 1984. *The Novels of Vladimir Nabokov*. Londres: Macmillan.
- CHATMAN, Seymour. 1978. *Story and Discourse*. Nueva York: Cornell University Press.
- CHEJÓV. 1994. *La dama del perrito y otros cuentos*. Barcelona: Ediciones Orbis, SA.
- - -. 1995. *La corista y otros cuentos*. Madrid: Alianza editorial.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. 1981. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor SA.
- COHN, Dorrit. 1966. "Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style." *Comparative Literature* 18.2: 97-112.
- - -. 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 Bebeding*. 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 Welde 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.
- CONNOLLY, W. Julian, y Sonia I. KETCHIAN eds. 1986. *Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev*. Columbus: Slavica.
- CORBET, Charles. 1958. *La literatura rusa*. Barcelona: Vergara Editorial.
- 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.
- CULLER, DERRIDA, FISH, JAMESON *et al.* 1989. *La lingüística de la escritura: Debates entre lengua y literatura*. Madrid: Visor.
- CULLER, Jonathan. 1989. "Hacia la lingüística de la escritura." En Culler, Derrida, Fish, Jameson *et al* 1989: 181-193.
- CURRIE, Mark. 1995. *Metafiction*. Londres: Longman.
- - -. 1998. *Postmodern Narrative Theory*. Londres: MacMillan Press.
- DÄLLENBACH, Lucien. 1977. *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- - -. 1989. *The Mirror in the Text*. Cambridge: Polity Press.
- DAVYDOV, Sergej. 1985. "The Gift: Nabokov's Aesthetic Exorcism of Chernyshevskii." *Canadian American Slavic Studies* 19.3: 357-375.
- - -. 1995. "Nabokov and Pushkin." En Alexandrov 1995: 482-496.
- 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.
- DERRIDA, Jacques. 1982. *Margins of Philosophy*. Illinois: University of Chicago Press.
- DE VALLEJO, Catharina. ed. 1989. *Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas)*. Barcelona: Editorial Vosgos.
- 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.
- DOMÍNGUEZ CAPARROS, José. 1987. "Literatura y actos de lenguaje" En Van Dijk Domínguez *et al* 1987: 59-83.
- DOSTOIEVSKY, Feodor. 1982. *Crimen y castigo*. Barcelona: Oceano.
- - -. 1982. *El jugador*. Estella: Salvat editores.
- DOSTOIEVSKY y TOLSTOI. 1982. *Novelas y cuentos*. Barcelona: Oceano.
- DUBOIS, J. KLINKENBERG, JM. MINGUET, P. PIRE, F. Y TRINON, H. 1970. *Rhétorique générale*. París: Larousse.
- DUCROT, O. y TODOROV, T. 1972. *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*. París: Seuil.
- DURRANT, Alan y FABB, Nigel. 1989. "Nuevas tendencias de la lingüística de la escritura." En Culler, Derrida, Fish, Jameson *et al* 1989: 231-247.
- EBERENZ, Rolf. 1989. *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*. Madrid: Gredos.
- ECO, U. 1979. *Lector in Fabula*. Milán: Bompiani.
- EDWARD BOWLING, Lawrence. 1950. "What is the stream of Consciousness Technique?" *Publications of The Modern Language Association of America* LXV.4: 333-345.

-
- 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, Clastrum: Nabokov as a Freudian in Spite of Himself." 1986. En Rancour-Laferriere 1989: 353-369.
- ENGELKING, Leszek. 1985. "Some Remarks on the Devil in Nabokov's "The Visit to the Museum." " *Canadian American Slavic Studies* 19.3: 351-356.
- ESCARTIN GUAL, Montserrat. 1996. *Diccionario de símbolos literarios*. Barcelona: PPU, SA.
- FABB, Nigel. 1997. *Linguistics and Literature*. Oxford: Blackwell.
- FANGER, Donald. 1995. "Nabokov and Gogol." En Alexandrov 1995: 420-428.
- FERRATER MORA, José. 1988. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Alianza Ed.
- 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' 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.
- - -. 1983. "Short People Got no Reason to Live: Reading Irony." *Daedalus* 112: 175-191.
- FLUDERNIK, Monika. 1993. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Londres: Routledge.

-
- FOGEL, Stanley. 1974. "And All the Little Tytopies: Notes on Language Theory in the Contemporary Experimental Novel." *Modern Fiction Studies* 20: 328-336.
- FOKKEMA, Aleid. 1991. *Postmodern Characters. A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- 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.
- FOSTER, Dennis A. 1987. *Confession and Complicity in Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 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.
- FRY, Paul H. 1985. "Moving Van: The Neverland Veens of Nabokov's Ada." *Contemporary Literature* 26.2: 123-140.
- FRYE, Northop. 1973. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. 1957. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- GAITSKILL, Mary. "Sorcerer of Cruelty" <http://www.salon.1999.com/12nov1995/feature/nabokov.html>
- 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.
- GARLAND MANN, Susan. 1989. *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*. Nueva York: Greenwood Press.
- 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.
- GARRIDO MEDINA, J. 1988. *Lógica y Lingüística*. Madrid: Síntesis.
- 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.
- GONCHAROV. 1971. "On Ivan Turgenev." En Field 1971: 131-147.
- GONZÁLEZ GROBA, Constante, BLANCO OUTÓN, CRISTINA y FRA LÓPEZ, Patricia. 1997. *The American Short Story. New Perspectives*. Santiago de Compostela: Imprenta universiatria.
- 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: Mounon
- 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.
- - -. 1989. *Pragmatics and Natural Language Understanding*. Hillsdale, N.J: Lawrence Erlbaum.
- GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.
- 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,
- GUMPERZ y HYMES. 1972. *Directions in Sociolinguistics*. Nueva York: Holt, Rinehart & Winston.
- HABERMAS. Jürgen. 1998. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.
- HAGOPIAN, John V. 1981. "Decoding Nabokov's "Signs and Symbols." *Studies in Short Fiction* 18.2: 115-119.
- HALLE, Morris. "Un poema pictórico de la Biblia." En Culler, Derrida, Fish, Jameson *et al* 1989: 75-85.
- HAMAMOTO, Hideki. 1997. "Irony from a Cognitive Perspective" En Carston y Uchida 1997: 257-271.
- HANDER. 1977. "Beyond a Speech Act Theory of Literary Discourse." *Modern Language Notes* 92: 1081-1098.
- HANSON, Clare. Ed. 1989. *Rereading the Short Story*. Houndmills: Macmillan Press.
- HERNÁEZ LERENA, María Jesús. 1998. *Exploración de un género literario: Los relatos breves de Alice Munro*. Logroño: Servicio de publicaciones de la Universidad de La Rioja.
- HESSE, Douglas. 1989. "A Bounddary Zone: First-Person Short Stories and Narrative Essays." En Lohafer y Clarey 1989: 85-105.
- HOFFMANN, E. 1991. *La casa vacía*. Madrid: Anaya.
- - -. 1991. *El hombre de la arena*. Madrid: Anaya.
- HOWELL. 1993. "Science and gnosticism in "Lance." En Nicol y Barabtarlo 1993: 181-193.

-
- HUGHES, Robert P. 1970. "Notes on the Translation of *Invitation to a Bebeading*." *Triquarterly* 17: 284-293.
- HUIZINGA, Johan. 1955. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Bacon Press.
- HUTCHEON, Linda. 1981. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie." *Poétique* 46: 140-155.
- - -. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge.
- - -. 1989. *The Politics of Postmodernism*. Nueva York: Routledge.
- - -. 1991. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. 1984. Nueva York: Routledge.
- - -. 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.
- HYMAN, Stanley Edgar. 1970. "The Handle: *Invitation to a Bebeading and Bend Sinister*." *Triquarterly* 17: 60-72.
- HYMES. 1972. "Modes of Interaction of Language and Social Life." En Gumperz y Hymes 1972: 27-62.
- IBAÑEZ, Andrés. 1999. "La chistera del mago. Cien años del nacimiento de Vladimir Nabokov." *Revista de libros*. 30: 4-8.
- 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.
- - -. 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, 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.
- KENNETH, Cherry. 1975. "Nabokov's Kingdom by the Sea" *The Sewanee Review* 83.4: 713-720.
- KENNETH, N. y BOSTROM ed. 1984. *Russian Literature and American Critics: In Honour of Deming B. Brown*. Ann Arbor (Mich): University of Michigan.

-
- KERBAT-ORECCHIONI, Catherine. 1980. "L'ironie comme trope." *Poétique* 41: 108-127.
- 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.
- KUIPER, K. 1984. "The Nature of Satire." *Poetics* 13: 459-473.
- LANE, J.B. 1986. "A Funny Things about Nabokov's "Signs and Symbols." *Russian Language Journal* 40: 147-160.
- LARMOUR, D.H.J. 1993. "Orpheus and Vozvrashchenie Chorba." *Studia Slavica* 38.3: 373-374.
- LAUSBERG, Heinrich. 1983. *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Madrid: Gredos.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. 1987. "La literatura como fenómeno comunicativo" En Van Dijk Domínguez *et al* 1987: 151-171.
- 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.
- LEECH, N. Geoffrey. 1974. *A Linguistic Guide to English Poetry*. Londres: Longman.
- - -. 1989. "Estilística y funcionalismo." En Culler, Derrida, Fish, Jameson *et al* 1989: 85-97.
- LEECH, G. SHORT, M.H. 1995. *A Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Londres: Longman.
- LEIGH, Kimmel. "Nabokov as Translator. An examination of his changing doctrine of translation."
<http://www.geocities.com/Athens/3682/nabokov2.html>
- LEONARD, Jeffrey. 1970. "In Place of Lost Time: *Ada*." *Triquarterly* 17: 136-147.
- LESSING, Doris. 1972. *The Golden Notebook*. Londres: Paladin Grafton Books.

-
- LEVIN, Samuel R. 1987. "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema." En Van Dijk Domínguez *et al* 1987: 35-59.
- LEVINE, Robert T. 1979. "My Ultraviolet Darling: The Loss of Lolita's Childhood." *Modern Fiction Studies* 25.3: 471-480.
- LEVY, Alan. 1971. *Vladimir Nabokov. The Velvet Butterfly*. Nueva York: The Permanent Press.
- LILLY, Mark. 1980. "Nabokov Homo Ludens." En Quennel 1980: 88-102.
- LODGE, David. 1989. "Después de Bakhtin." En Culler, Derrida, Fish, Jameson *et al* 1989: 97-111.
- LO GATTO, Ettore. 1952. *Historia de la literatura rusa*. Barcelona: Talleres gráficos de Agustín Núñez.
- LOHAFER, Susan. 1983. *Coming to Terms with the Short Story*. Londres: Louisiana State University.
- - -. 1989. "Introduction to Part III" En Lohafer y Clarey 1989: 109-114.
- LOHAFER, Susan y Jo Elyn CLAREY. Ed. 1989. *Short Story Theory at a Crossroads*. Londres: Louisiana State University Press.
- LOKRANTZ, J Thomas. 1973. *The Underside of the Waters: Some Stylistic Devices Used by Vladimir Nabokov*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- LOMANA, Iñigo. 1999. "Nabokov en las postrimerías de la modernidad." *Espéculo* 13: 1-7.
- LONG, Michael. 1984. *Marvell and Nabokov: Childhood and Arcadia*. Nueva York: Clarendon.
- LOZANO, Jorge. PEÑA MARÍN, Cristina y ABRIL, Gonzalo. 1982. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- LUBIN, Peter. 1970. "Kickshaws and Motley." *Triquarterly* 17: 187-207.
- MADDOX, Lucy. 1983. *Nabokov's Novels in English*. Londres: Georgia U P.
- MARCHESE, Angelo, y Joaquín FORRADELLAS. 1986. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ed. Ariel S.A.
- MARCO, K. 1986. "The Art of Reading Master Pieces of European Literature. Vladimir Nabokov." *Osteuropa* 35: 789.
- MARTÍN DE RIQUER y VALVERDE. 1991. *Historia de la literatura universal*. 10 Vols. Barcelona: Planeta.
- MARTIN, Wallace. 1986. *Recent Theories of Narrative*. Londres: Cornell University Press.

-
- 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.
- MAYORAL, José Antonio. 1994. *Figuras retóricas. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid: Síntesis.
- 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.
- MEY, Jacob. 1993. *Pragmatics. An Introduction*. Cambridge (Mass): Blackwell.
- 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 'Sings and Symbols.'" *Studies in Short Fiction* 28.2: 169-175.
- MILLER, Joan Y. y TAYLOR, Bruce J. 1989. *The Punctuation Handbook*. West Linn, Org: Alcove Publishing Company.
- 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.
- MORTARA GARAVELLI, Bice. 1991. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- 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.

-
- MUECKE, DC. 1970. *Irony and the Ironic. The Critical Idiom*. Londres: Methuen.
- 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. *Nabokov's Dozen*. 1958. Harmondsworth: Penguin. Abreviado como *ND*.
- - -. 1960. *Pnin*. 1957. Harmondsworth: Penguin.
- - -. 1963. *Invitation to a Beheading*. 1938. Harmondsworth: Penguin.
- - -. 1963. *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. *Despair*. 1936. Harmondsworth: Penguin.
- - -. 1981. *The Gift*. 1938. Harmondsworth: Penguin.
- - -. 1981. *Tyrants Destroyed and Other Stories*. 1975. Harmondsworth: Penguin. Abreviado como *TD*.
- - -. 1981. *La invención de Vals*. 1966. Barcelona: Plaza y Janés
- - -. 1984 a. *Curso de literatura Rusa*. 1981. Barcelona: Bruguera.
- - -. 1984 b. *Masbenka*. 1972. Barcelona: Ed. Lumen.
- - -. 1986. *The Enchanter*. 1957. Londres: Picador.
- - -. 1986. *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 Ober 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.
- NEWMAYER, Frederick. 1998. *Language Form and Language Function*. Londres: The MIT 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 BARABTARLO, Gennady. 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.
- - -. 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.
- OHMANN, Richard. 1987. "El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas." En Van Dijk Domínguez *et al* 1987: 11-35.

-
- ONEGA, Susana, y GARCÍA LANDA, José Angel. 1996. *Narratology*. Londres: Longman.
- OOMEN, Ursula. 1987. "Sobre algunos elementos de la comunicación poética" En Van Dijk Domínguez *et al* 1987: 125-137.
- PACKMAN, David. 1982. *Vladimir Nabokov. The Structure of Literary Desire*. Londres: University of Missouri Press.
- PARDES NUÑEZ, Juan. 1986. *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*. Granada: Servicio de Publicaciones Campus Universitario de Cartuja.
- PARKER, Stephen Jan. 1991. "Vladimir Nabokov and the Short Story." *Russian Literature Triquarterly* 24: 63-72.
- - -. 1995. "Critical Reception." En Alexandrov 1995: 67-75.
- PATTEE, Fred Lewis. 1975. *The Development of the American Short Story. An Historical Survey*. Nueva York: Biblio and Tannen.
- PAVEL, Thomas G. 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- PENAS, Beatriz. 1998. "Thinking Russian/Writing English: Textual Traces of an Emigré's Conflict." *Cuadernos de filología* 7.1: 53-71.
- PERMINGER, Alex y BROGAN, T. V. F. 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, (NJ): Princeton University Press.
- PERELMAN, CH. Y OLBRECHTS-TYTECA, L. 1989. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- 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.
- PICKERING, Jean. 1989. "Time and the Short Story." En Hanson 1989: 45-54.
- 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.
- POLKY, S. 1995. "Death and Immortality in Nabokov's "A Busy Man." *Nabokov Studies* 2: 213-232.
- POLTORATZKY, Nicolai P. 1978. "Russian Literature, Literary Scholarship and Publishing in the United States." *Proceedings of the Comparative Literature Symposium* 9: 455-501.
- PORTER, Miquel, y Palmira GONZÁLEZ. 1988. *Las claves del cine*. Barcelona: Ed. Ariel.
- POSNER, Roland. 1987. "Comunicación poética frente a lenguaje literario, o la falacia lingüística en la poética." En Van Dijk Domínguez *et al* 1987: 83-125.
- POULIN, Isabele. 2000. "Je revois le paysage merveilleux... les nerveux mondes de Chateaubriand et Nabokov." *Eidolon* 54: 225-238.
- PRATT, Mary Louise. 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literature Discourse*. Londres: Indiana University Press.
- PRINCE, Gerald. 1996. "Introduction to the Study of the Narratee." 1973. En Onega y García Landa 1996: 190-203.
- PRITCHETT. 1974. "Nabokov's Touch." *The New York Review of Books* 3.28: 3.
- PROFFER, Carl R. 1970 a. "Nabokov's Russian Readers." *Triquarterly* 17: 253-261.
- - -. 1970 b. "A New deck for Nabokov's Knives." *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.

-
- RIMMON-KENAN, Slomith. 1983. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Londres:Routledge.
- 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 Patternmaking in *Transparent Things*." *Contemporary Literature* 19: 219-232.
- ROSENFELD, Claire. 1967. "Despair and the Lust for Immortality." En Dembo 1967: 66-84.
- ROSENZWEIG, Paul J. 1998. "The Importance of Reader Response in Nabokov's Signs and Symbols." *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.
- - -. 1979. *Nabokov and Others: Patterns in Russian Literature*. Ann Arbor (Mich): Ardis.
- - -. 1981. *Nabokov's Spectral Dimension*. Ann Arbor (Mich): Ardis.
- RUSSEL, Charles. 1974. "The Vault of Language: Self-Reflective Artifice in Contemporary American Fiction." *Modern Fiction Studies* 20.3: 349-359.
- SAPUTELLI, LN. 1986. "The Long-Drawn Sunset of Fialta." En Connolly 1986: 233-242.
- SCHLIEBEN-LANGE, B. 1987. *Pragmática lingüística*. Madrid: Gredos.

-
- SCHOSTAKOVSKY, Pablo. 1945. *Historia de la literatura rusa. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Losada, SA.
- 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.
- SCOTT, W.B. 1970. "The Cypress Veil." *Triquarterly* 17: 316-332.
- SETO, Ken-Ichi. 1997. "On Non-Echoic Irony" En Carston y Uchida 1997: 239-257.
- 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
- SHEIDLLOWER, David I. 1979. "Reading between the Lines and Squares." *Modern Fiction Studies* 25: 413-425
- SHKLOVSKY. 1971. "On Leo Tolstoy" En Field 1971: 125-131.
- 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 "Vasiliy Shishkov:" An Author=Text Interpretation." En Kellman y Malin 2000: 133-172.
- SHUTE, Jenefer P. 1984. "Nabokv 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.
- SIMON, John. 1981. "Novelist at the Blackboard." *Times Literary Supplement* 24: 457-458.
- SPERBER, Dan. 1988. "Ciencias cognoscitivas, ciencias sociales y materialismo." *Revista de occidente* 0085.06: 39-62.
- - -.1991. "Epistemología de las creencias." *Revista de occidente* 125: 5-36.
- SPERBER, Dan y WILSON, Deirdre. 1978. "Las ironies comme mentions." *Poétique* 36: 399-412.
- - -. 1994. "Outline of Relevance Theory." *Links and Letters* 1: 85-106.
- - -. 1994. *Relevance, Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.
- - -. 1990. "Retórica y pertinencia." *Revista de occidente* 115: 5-26.
- - -. 1997. "Irony and Relevance: A Reply to Seto, Hamamoto and Yamanashi" En Carston y Uchida 1997: 283-295.
- STANLEY, Elkin. 1970. "Three Meetings." *Triquarterly* 17: 261-266.
- STANZEL, FK. 1996. "A New Approach to the Definition of the Narrative Situations." En Onega y García Landa 1996: 155-161.
- STEGNER, Page. 1966. *Escape into Aesthetics. The Art of Vladimir Nabokov*. Nueva York: The Dial Press.
- STEINER, George. 1970. "Extraterritorial." *Triquarterly* 17: 119-128.
- - -. 1972. *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*. Harmondsworth: Penguin Books.
- STERNE, Lawrence. 1986. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Harmondsworth: Penguin.
- STONEHILL, Brian. 1988. *The Self-Conscious Novel*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press.
- STREHLE KLEMTNER, Susan. 1979. "To 'Special Space:' Transformation in *Invitation to a Beheading*." *Modern Fiction Studies* 25.3: 427-439.

-
- 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.
- SWIFT, Jonathan. 1986. *A Tale of a Tub and Other Works.* Oxford: Oxford University Press.
- 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.
- TEKINER, Christina. 1979. "Time in *Lolita*." *Modern Fiction Studies* 25.3: 463-470.
- TERRY, Martin. J. 1991. "Ways of Knowing in Nabokov's 'Signs and Symbols.'" *Journal of Short story in English* 17: 75-89.
- TOKER, Leona. 1986. "Selfconscious Paralepsis in Vladimir Nabokov's *Prin* and 'Recruiting.'" *Poetics Today* 7: 459-469.
- - -. 1988. "Nabokov's 'Torpid Smoke.'" *Studies in Twentieth Century Literature* 12.2: 239-248.
- - -. 1993. "Signs and Symbols" in and out of Contexts." En Nicol y Barabtarlo 1993: 167-180.
- - -. "Liberal Ironist and the Gaudily Panted Savage: On Richard Rorty's Reading Nabokov" ww.libraries.psu.edu/iasweb/nabokov/tokerp3.html
- TOLSTAIA, Natalia, y MEILAKH, Maxim. 1995. "Russian Short Stories." En Alexandrov 1995: 644-660.

-
- TOMLINSON, Barbara. 1986. "Characters are Coauthors. Segmenting the Self, Integrating the Composing Process." *Written Communication* 13.4: 421-448.
- TOMPKINS, Jane P. 1983. *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-structuralism*. 1980. Baltimore (Maryland): The Johns Hopkins University Press.
- TOOKEY, M. 1988. "Nabokov's "Signs and Symbols." *The Explicator* 46: 34-36.
- TYLER, S.A. 1978. *The Said and the Unsaid*. Nueva York: Academic Press.
- TYNYANOV. 1971. "On Fyodor Dostoevsky and Nicolai Gogol." *En Field* 1971: 66-83
- UPDIKE, John. 1981. "Profesor Nabokov." *Quimera* 3:16-21.
- Van DIJK. 1977. *Text and Context Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. Londres: longman.
- Van DIJK, DOMÍNGUEZ ET AL. 1987. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/libros.
- VARIOS. 1982. *Cuentos rusos*. Estella: Salvat editores.
- VILLORO, Juan. "La piedad del asesino." <http://www.letraslibres.com/facsimil2.asp?sec=convivio&id=s65>
- WAUGH, Patricia. 1984. *Metafiction*. Londres: Methuen.
- WALKER, David. 1976. "The Viewer and the View: Chance and Choice in *Pale Fire*." *Studies in American Fiction* 4: 203-221.
- 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.
- WETZSTEON, Ross. 1970. "Nabokov as Teacher." *Triquarterly* 17: 240-247.
- WHITFIELD, Francis. 1958. *A History of Russian Literature from its Beginnings to 1900*. Nueva York: Vintage Books.
- WIDDOWSON, Henry. 1989. "Sobre las interpretaciones de la escritura poética." *En Culler, Derrida, Fish, Jameson et al* 1989: 247-259.
- - -. 1992. *Practical Stylistics: An Approach to Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- - -.1996. *Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.

- WIESNER, A. 1998. "Behind the Glass pane: Vladimir Nabokov's "Perfection" and Transcendence." *The International Fiction Review* 25.1: 21-28.
- 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.
- YACOBI, Tamar. 1987. "Narrative Structure and Fictional Meditation." *Poetics Today* 8.2: 335-372.
- - -. 1998. "Time Denatured into Meaning: New Worlds and Renewed in the Poetry of Dan Pagis." *Style* 22: 93-115.
- YAMANASI, Masa-Aki. 1997. "Some Issues in the Treatment of Irony and Related Tropes" En Carston y Uchida 1997: 271-283.
- ZIOLKOWSKI, Theodore. 1980. *Imágenes desencantadas*. Aurelio Martínez Benito. 1977. Madrid: Taurus.

36 | Biblioteca
de Investigación



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA