



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Lenguas y Literaturas

Narrativa de transgresión: Nabokov – Dostoievski.

Intertextualidad en LOLITA

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:
SUSANA NAVARRO ADAM

DIRIGIDA POR LA PROFESORA:
DR. MARÍA DE LOS LLANOS KASHEEVA

CODIRIGIDA POR LOS PROFESORES:
DR. JOSÉ LUIS FALCÓ GENS
Dr. SANTIAGO RENARD ÁLVAREZ

VALÈNCIA, 8 SEPTIEMBRE 2014

на все мои книги следовало бы поставить штампик: «Фрейдистам вход запрещен»

Владимир Набоков

Todas mis novelas deberían llevar el sello de: "Prohibida la entrada a los discípulos de Freud".

Vladimir Nabokov

ДОСТОЕВСКИЙ

Тоскуя в мире, как в аду,
уродлив, судорожно-светел,
в своем пророческом бреде
он век наш бедственный наметил.

Услыша вопль его ночной,
подумал Бог: ужель возможно,
что все дарованное Мной
так страшно было бы и сложно?

Владимир Набоков

DOSTOIEVSKI

Grieving in the world, like in the hell,
Ugly and convulsively bright,
In his prophetic delirium
He outlined our disastrous age.

Hearing his cry at night,
God thought: Could it be possible
That all bestowed by Me
Could be so scary and difficult?

Vladimir Nabokov

A Pablo.

Qui auget scientiam, auget et dolorem

Esta tesis doctoral se defiende en el año en que se celebra el 215 aniversario del nacimiento de Alexander Pushkin y el 115 aniversario del nacimiento de Vladimir Nabokov. Se defiende el día en que se cumple el 59 aniversario de la publicación de *Lolita* (8 de septiembre de 1955).

Agradecimientos

A la profesora María de los Llanos Kasheeva, referente académico y humano, sin cuya presencia hubiera sido imposible llevar a cabo esta tesis doctoral. Por inculcarme la pasión – que dura ya media vida – por la literatura rusa y la perseverante tarea del aprendizaje de la lengua rusa. Por su inmensa generosidad, que me ha permitido culminar esta tesis y me permitió realizar estudios de posgrado en la Northwestern State University, en Estados Unidos, y estudios de lengua y literatura rusa en la Universidad Estatal de San Petersburgo, en la Universidad Estatal Lomonosov de Moscú y en la Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos (RUDN) de Moscú.

A los profesores José Luis Falcó y Santiago Renard, codirectores de esta tesis, por su implicación, su apoyo personal y su inestimable ayuda tan necesaria para la culminación de este proyecto.

Al profesor Vsevolod Bagno, catedrático de Literatura Comparada de la Universidad Estatal de San Petersburgo por haber aceptado formar parte de este tribunal y haberme facilitado el contacto con la profesora Maria Malikova, gran experta en la obra nabokoniana.

A Maria Malikova, profesora de Literatura Comparada de la Institución Pushkinskii Dom, en San Petersburgo, cuya obra sobre Nabokov ha sido un referente en la realización de la tesis tanto en los contenidos como en la orientación del tema principal.

A Inmaculada Sánchez Muñoz, que durante años fue mi profesora de lengua rusa en la Escuela Oficial de Idiomas de Valencia y sin duda una de las impulsoras de esta tesis.

A mis padres, por su infinita generosidad y profunda comprensión.

A Pablo.

INTRODUCCIÓN

PRÓLOGO

1. LOLITA y su autor VLADIMIR NABOKOV, un escritor norteamericano
2. El escándalo de la publicación de *LOLITA*
3. Breve biografía literaria - el periodo “ruso” (Europa) y el periodo “inglés” (Estados Unidos)
4. Relaciones intertextuales en la obra de Nabokov, sus preferencias e influencias
5. Una relación difícil con Dostoievski

CAPÍTULO 1: NABOKOV

1. ВЛАДИМИР НАБОКОВ, un escritor ruso: la historia de *LOLITA* en Rusia
2. Biografía de una niñez nostálgica. Un paraíso perdido
3. Origen y predecesores de *LOLITA* en la literatura rusa
4. Análisis de la novela *LOLITA*
 - 4.1 Temas y alusiones
 - 4.1.1 Moralidad, sátira y parodia
 - 4.1.2 Estética
 - 4.1.3 El tiempo
 - 4.1.4 Voces y máscaras
 - 4.1.5 Alusiones a Dostoievski en *LOLITA* a través de los personajes femeninos
 - 4.1.6 Humbert Humbert
 - 4.2 Sexualidad y literatura en la América de los 50
5. Diferentes teorías sobre *LOLITA*

CAPÍTULO 2: DOSTOIEVSKI

1. Biografía literaria en el contexto socio-cultural
2. Antes y después de Siberia
3. Las ideas de la época de mayor relevancia:
 - 3.1 “Самовольство”. **Nietzsche** y el superhombre
 - 3.2 La idea napoleónica
 - 3.3 El nihilismo: *Los demonios*
4. Tema del abuso/sufrimiento infantil a lo largo de su obra. “El sueño de un hombre ridículo”
5. *Crimen y castigo*: Personajes femeninos objeto de abusos. Svidrigailov
6. *Los demonios*: La confesión de Stavrogin

CAPITULO 3: NABOKOV vs. DOSTOIEVSKI

1. Transgresión y motivos de abuso sexual en *LOLITA* y en las obras de Dostoievski.
2. El *Doppelgänger*
3. Rasgos estilísticos comunes:
 - 3.1. La parodia
 - 3.2. La polifonía

EPÍLOGO

1. *LOLITA*: de aquí a la eternidad
2. *LOLITA* y la filosofía rusa de amor
3. NABOKOV, un ruso Universal

Introducción

La presente tesis doctoral ofrece un estudio comparado de las obras de Dostoievski y la novela *Lolita* de Nabokov, en el que se detectan y se exploran la influencia, afinidades y referencias entre los dos autores. La investigación pretende revelar profundas analogías en el corpus temático de los dos escritores: la seducción moral o física a mujeres muy jóvenes o niñas, el amor como transgresión y opresión o el abuso infantil.

El estudio temático se completa con una investigación para esclarecer los orígenes de afinidades detectadas. En su transcurso se revelarán y se someterán a un análisis las diferencias entre los contextos culturales, sociales y biográficos en los que vivieron ambos escritores.

Por otro lado, esta tesis aborda los antecedentes literarios de la novela *Lolita*, demostrando que, pese a ser considerada una novela americana, paradójicamente tiene su origen en la intersección de las tradiciones de la literatura rusa del siglo XIX y del pensamiento filosófico europeo y ruso del siglo XX.

Por último, se hace referencia a las diferencias y similitudes en el estilo narrativo de Dostoievski y Nabokov; prestando especial atención al tratamiento del tema del *Doppelgänger*, la polifonía, y el uso de ciertos recursos estilísticos, sobre todo la parodia y la ironía.

Tanto Vladimir Nabokov como Fiodor Dostoievski representan escalofones imprescindibles de la gran literatura rusa, y por tanto se han merecido un puesto indiscutible dentro de la literatura clásica universal.

El buen lector

“... Así como la familia universal de los escritores de talento trasciende las barreras nacionales, así también es el lector de talento una figura universal, no sometida a las leyes espaciales ni temporales. Es él, el buen lector, el lector excelente, el que una y otra vez ha salvado al artista de su destrucción a manos de emperadores, dictadores, sacerdotes, puritanos, filisteos, moralistas, políticos, policías, administradores de Correos y mojígatos. Permítaseme describir a ese lector admirable. No pertenece a una nación ni a una clase concretas. No hay director de conciencia ni club de libro que mande en su alma. Su actitud ante una obra narrativa no se rige por esas emociones juveniles que llevan al lector mediocre a identificarse con tal o cual personaje y “saltarse las descripciones”. El buen lector, el lector admirable, no se identifica con el chico ni con la chica del libro, sino con la mente que ideó y compuso ese libro (...) Al lector admirable no le preocupan las ideas generales: lo que le interesa es la visión particular. Le gusta la novela, no porque le ayude a vivir integrado en el grupo (por emplear un diabólico cliché de la escuela progresista); le gusta porque absorbe y entiende todos los detalles del texto, porque goza con lo que el autor deseó que fuese gozado, porque todo él se ilumina interiormente y vibra con las imaginarias mágicas del falsificador, el forjador de fantasías, el mago, el artista. A decir verdad, de todos los personajes que crea un artista, los mejores son sus lectores.”

Vladimir Nabokov, *Curso de literatura rusa*

PRÓLOGO

1. *Lolita* y su autor: Vladimir Nabokov, un escritor norteamericano.

"I am as American as April in Arizona. The flora, the fauna, the air of the western states, are my links with Asiatic and Arctic Russia. Of course, I owe too much to the Russian language and landscape to be emotionally involved in, say, American regional literature, or Indian dances, or pumpkin pie on a spiritual plane; but I do feel a suffusion of warm, lighthearted pride when I show my green USA passport at European frontiers. Crude criticism of American affairs offends and distresses me. In home politics I am strongly antisegregationist. In foreign policy, I am definitely on the government's side. And when in doubt, I always follow the simple method of choosing that line of conduct which may be the most displeasing to the Reds and the Russells¹."

Vladimir Nabokov (*Strong Opinions*, 98)

Vladimir Nabokov es conocido en el mundo entero por ser el autor de *Lolita*, novela que retrata, no sin cierta ironía, la esencia, la geografía, las costumbres y el contexto social de la América de los años 50. Nabokov empezó a escribir la novela a finales de los años 40, y decidió escribirla en inglés, idioma que aprendió durante su infancia. Había llegado a Estados Unidos en 1940, en el momento de la publicación de la novela tenía más de 50 años y su vida había sido un constante peregrinar por el mundo huyendo de situaciones políticas dramáticas. Tras el estallido de la Revolución en 1917 – como toda

¹ Nabokov se refiere a Thomas Red y Bertrand Russell, filósofos empiristas que consideraban la verdad y la objetividad encerradas en el discurso científico. Dostoievski - al igual que Nabokov - también fue muy crítico con la esperanza puesta en la ciencia como medio de resolución de los conflictos sociales y en la consecución de la prosperidad humana.

persona de su condición social – tuvo que huir de Rusia, su patria, con su familia y, después de estudiar en Cambridge, se estableció en Berlín. En 1937, huyó de la Alemania nazi a París, y en 1940, llegó al Nuevo Mundo huyendo de una Europa sumergida ya en la Segunda Guerra Mundial. El destino de Vladimir Nabokov así como el de otras personas de su generación – fue vivir dos guerras mundiales, un conflicto civil de proporciones épicas y tres revoluciones rusas – la de 1905, y las de febrero y de octubre de 1917. Fue la tragedia de un exilio constante la que otorgó a Nabokov una visión irónica y relativista de la vida, hecho imprescindible para entender su obra.

Nabokov siempre admitió que *Lolita* fue su libro más difícil. Es una novela polifónica, escrita con extraordinaria maestría donde Nabokov nos muestra combinación de estructuras, imágenes, ideas y personajes. Dentro de esa polifonía podemos discernir la voz del autor - por ejemplo, con el personaje de Vivian Darkbloom, anagrama de Vladimir Nabokov - aunque la trama supere la propia experiencia del autor para aferrarse a la imaginación y crear arte.

Lolita no es sólo una novela norteamericana, sino nabokonianamente norteamericana. Nabokov afirmó que la escribió mayoritariamente en los viajes estivales por el oeste de los Estados Unidos que él y su esposa hacían anualmente con el único objetivo de cazar mariposas. Los paisajes del viaje de Humbert y Lolita son quintaesencialmente americanos; pero este paisaje fue reinventado por una mente rusa. Aunque Nabokov tardó cinco años en escribir *Lolita*, tuvo la idea en mente muchos años antes y como era costumbre en él, no escribió la novela siguiendo el orden cronológico de las secuencias. Lo primero que escribió fue el diario confesional de Humbert, seguido del viaje de

Humbert y Lolita por todos los Estados Unidos y la escena clímax del asesinato de Quilty. A continuación escribió los detalles de la biografía de Humbert y prosiguió después con el resto del argumento siguiendo un orden más o menos cronológico. El prólogo por John Ray y el encuentro de Humbert con Lolita ya casada fue lo último que escribió, en 1954. El abundante material con el que Nabokov estaba poco familiarizado también contribuyó a que la escritura de la novela se prolongara cinco años. Si a Nabokov ya le había resultado bastante difícil “reinventar” Rusia y Europa occidental, mucho más difícil le pareció reinventar Norteamérica a la edad de cincuenta años tratando de obtener todos los ingredientes locales que dieran a la historia cierta dosis de realidad. Nabokov recopiló todas las noticias de periódicos relacionadas con pedofilia e incluso profundizó el tema leyendo y realizando estudios antropológicos; viajó en autobuses escolares para escuchar las conversaciones de las adolescentes; visitó un colegio con el pretexto de querer matricular a su hija (y no tenía ninguna) y para la descripción del brazo o las piernas de Lolita observó a las amigas con las que jugaba su hijo Dimitri. Evidentemente, aparte de todo el trabajo de investigación que llevó a cabo Nabokov para su novela, lo más destacable fue la brillante imaginación con que un *émigré* europeo supo recrear América y que le otorgó el privilegio de convertirse para siempre en escritor norteamericano.

Aunque quizás, todos los críticos y lectores que se maravillan del logro de Nabokov no sean conscientes de que el escritor ruso conocía la geografía de Estados Unidos mucho mejor que la mayoría de ellos. Como él mismo afirma en *Speak, Memory*, sus aventuras de lepidóptero le llevaron a recorrer y

pernoctar en doscientos hoteles de cuarenta y seis estados y esto es, prácticamente, el mismo recorrido de Humbert y Lolita.

2. El escándalo de la publicación de *LOLITA*

Cuando Nabokov terminó *Lolita* en diciembre de 1954, no pudo encontrar ni un solo editor americano dispuesto a publicar su novela. La editorial Simon and Schuster rechazó *Lolita* y la calificó de “pura pornografía”. A pesar de su estrecha amistad con Nabokov, Edmund Wilson en 1955 calificó la novela de “repulsiva” sin tan siquiera molestarse en terminar de leer el manuscrito. De modo que finalmente Nabokov, con cierta ignorancia e ingenuidad – como afirmó él mismo – se lo entregó a Maurice Girodias, de Olympia Press, editorial parisina que publicaba libros en inglés y célebre por su pornografía barata y porque las características tapas verdes en que imprimían sus libros eran muy buscadas los inspectores en las aduanas de Estados Unidos. La novela fue publicada en Francia el 8 de septiembre de 1955 en edición de bolsillo, en dos volúmenes con tapas del característico color verde que inevitablemente hizo prejuzgar a muchos. La novela pasó desapercibida los seis primeros meses, pero en el invierno de 1956, tres años antes de que fuera publicada en Gran Bretaña, Graham Greene desde Inglaterra escribió un artículo proclamando *Lolita* el mejor libro del año e incurriendo en la cólera inmediata de un columnista del *Sunday Express*, John Gordon, que escribió en su columna que *Lolita* era “la novela más obscena que jamás había leído, pura pornografía sin medida” y añadió que “cualquiera que lo publique o lo venda en este país debería ir a la cárcel” (Lee, 112). Greene se vio obligado a contestar a Gordon en *The Spectator* y esta disputa tuvo mucha repercusión. Con el titular de “Albion”, *The New York Times Review* el 26 de febrero de 1956 aludió

brevemente a este rifirrafe, denominando *Lolita* como “una larga novela francesa” y no mencionando a Nabokov por su nombre. Tan sólo esta mención de *Lolita* desató una gran polémica y originó ríos de correspondencia, por lo que dos semanas después *Times* dedicó una columna al tema. Empezó entonces la clandestina existencia de *Lolita*, que se hizo pública en el verano de 1957 cuando el *Anchor Review* de Nueva York dedicó 112 páginas a Nabokov, incluyendo una excelente introducción de F.W. Dupee, un largo extracto de la novela y el epílogo de Nabokov “On a Book Entitled *Lolita*”. Cuando Putnam publicó la edición americana en 1958, lo pudo hacer dignamente con la buena publicidad de varias celebridades literarias, a pesar de que el ascenso de la novela a la lista de best-sellers no fue resultado exclusivamente de su calidad artística. *Lolita* también provocó tormentas en Inglaterra, Italia y Francia, donde fue prohibida en tres ocasiones.

En 1958 Orville Prescott escribió una reseña en el *New York Times* y afirmó que *Lolita* era “aburrida, aburrida, aburrida, con un estilo pretencioso, recargado y necio” y se unió a las numerosas críticas añadiendo que era una novela “repulsiva...pornografía culta”. Ese mismo año el editorial del *The New Republic* la juzgó de obscena, repudiando al crítico literario de la propia revista, Conrad Brenner, a quien Nabokov le pareció “nítida y salvajemente sofisticado”, mientras que J. Donald Adams, en el *New York Times Book Review*, consideró la novela “totalmente corrupta y subversiva”. Hasta el propio Evelyn Waugh, considerado por la mayoría como un gran novelista, en una carta a Nancy Mitford en 1959 calificó la novela de “verde” (Lennard, 135).

Un libro sobre Norteamérica, aparentemente no podía publicarse en Estados Unidos porque era demasiado “perverso”; la perversidad de *Lolita*, no su retrato de Norteamérica o su calidad artística, fue el factor que convirtió la novela en una de las más vendidas cuando finalmente fue publicada en Estados Unidos en 1958. Como resultado del éxito de ventas, *Lolita* hizo a Nabokov rico y lo liberó de la carga de la enseñanza, un trabajo que le gustaba pero que no le dejaba tiempo para escribir; y es esa conciencia artística la que yace detrás de Nabokov estremeciéndose al afirmar que “retrospectively, there was a moment in 1950, and in again in 1951, when I was on the point of burning Humbert Humbert’s little black diary”. (*Strong Opinions*, 58).

A todas estas reseñas llenas de crispación y un tanto amenazantes, se ha de añadir que aunque fue publicada por primera vez en Francia, *Lolita* fue prohibida dos veces en ese país, así como retenida en las aduanas de Canadá, retirada con indignación de la Biblioteca Pública de Cincinnati y prohibida su publicación en Australia, Nueva Zelanda, Sudáfrica, Bélgica y otros países. Incluso después de que se convirtiera en la primera novela americana después de *Lo que el viento se llevó* de Margaret Mitchell de vender 100.000 copias en sus primeras tres semanas de publicación, más de treinta imprentas británicas rechazaron reproducirla por miedo a tener problemas legales. Ni siquiera el tiempo ha suavizado el problema: la adaptación cinematográfica más reciente, dirigida por Adrian Lyne en 1997, tuvo que retrasar su estreno casi un año en Estados Unidos por miedo a las interpretaciones que le pudiera dar la ley de 1996 Child Pornography Act, y finalmente no se estrenó en las salas de cine, sino directamente pasó a emitirse en televisión por cable. En 2002, el

compositor John Harbison abandonó en Boston un intento de adaptación a la ópera de *Lolita* debido al escandaloso caso de pedofilia que sacudió a la Iglesia Católica aquel año; y como señala Azar Nafisi en *Reading Lolita in Teheran*, la novela está censurada en Irán desde la revolución de 1979 aunque esa misma sensibilidad religiosa que prohibió *Lolita* en ese país, es la misma que redujo la edad legal de las mujeres para contraer matrimonio de 18 a 9 años.

Todos estos juicios históricos, sus ecos en la recepción de la película de Lyne, y en el estallido de rabia que rodeó el intento de ópera de Harbison, así como la terrible contradicción iraní que apunta Nafisi en su libro, apuntan a algo más que un contexto histórico.

En nuestros días en que la palabra pornografía hace referencia sobre todo al cine con primeros planos muy explícitos, puede confundir el hecho de que *Lolita* se calificara de pornográfica; sobre todo teniendo en cuenta que Nabokov, a través John Ray, hace saber en su Prólogo que no aparece “ni un solo término obsceno” en toda la novela. La palabra pornografía, proviene del griego “porne”, que significa prostituta (o esclava que se compra con fines sexuales) y “graphia” que significa escritura, por lo que literalmente la palabra significa “escribir sobre prostitutas o esclavas sexuales” y en cierto modo es lo que Humbert hace de su adorada Lolita. No obstante, el sentido general del concepto de pornografía de la época moderna, que data de 1880, está más cercano a la escritura picante o a imágenes sexuales comercialmente creadas para obtener beneficio y que muestra un desinterés total en todo lo que no sea explícitamente sexual. En este sentido, por lo tanto, no se puede considerar *Lolita* como una novela pornográfica. Es también interesante resaltar que John

Ray Jr, en su Prólogo, hace referencia a la famosa decisión del juez Woolsey de permitir la publicación en Estados Unidos del *Ulysses* de James Joyce en 1933 a pesar de la explícita escena de una masturbación.

“True, not a single obscene term is to be found in the whole work; indeed the robust philistine who is conditioned by modern conventions into accepting without qualms a lavish array of four-letter Word in a banal novel, will be quite shocked by their absence here. If, however, for this paradoxical prude’s comfort, an editor attempted to dilute or omit scenes that a certain type of mind might call “aphrodisiac” (see in this respect the monumental decision rendered December 6, 1933, by Hon. John M. Woosley in regard to another, considerably more outspoken, book), one would have to forego the publication of *Lolita* altogether, since those very that one might ineptly accuse of a sensuous existence of their own, are the most strictly functional ones in the development of a tragic tale tending unswervingly to nothing less than a moral apotheosis.” (*Lolita*, 4).

Woolsey alegó que una palabra o pasaje en concreto no debería considerarse nunca como algo aislado, sino teniendo en cuenta el contexto total de la obra. Esto explica por qué a pesar de todas las denuncias por su supuesta repelente “pornografía”, *Lolita* nunca fue perseguida en Estados Unidos, a pesar de que el precedente del *Ulysses* no impidió que muchas editoriales consideraran *Lolita* totalmente impublicable. El editor Putnam

arriesgó mucho al repetir hasta la saciedad que *Lolita*, al igual que el *Ulysses*, era una obra de gran calidad artística escrita por un autor serio. En el Reino Unido, nunca hubiera sido posible semejante defensa literaria antes de que cambiaran la Obscenity Law en 1959 y que llevó a los tribunales a la editorial Penguin por haber publicado *El amante de Lady Chatterly* de D. H. Lawrence. Una de las razones por la que se cambió esta “Ley de Obscenedad” fue la acérrima defensa que de *Lolita* hizo Graham Green en la edición francesa de la novela. El gobierno británico debatió largo tiempo si permitiría la publicación de la novela en Gran Bretaña en 1959 y finalmente – justo la víspera de su publicación – decidió que no actuaría contra *Lolita*, ya que al contrario de *El amante de Lady Chatterly*, no contenía ninguna obscenidad verbal y los temas y sentimientos que suscitaba no estaban supeditados únicamente al contexto sexual.

Hasta cierto punto, las hostiles reacciones a *Lolita* en los 50, calificándola de “pornografía”, pueden considerarse un triste producto de su época, los juicios y acusaciones de muchos que todavía vivían bajo la sombra tardía del puritanismo victoriano, en absoluto acostumbrados a tal grado de franqueza en asuntos sexuales, e incapaces legal y estéticamente de distinguir la sincera descripción de una obsesión, de una explícita compulsión obsesiva.

El propio Nabokov, en su epílogo “On a book entitled Lolita” estaba en lo cierto cuando afirmó que la negativa de muchos editores “a comprar el libro no se basaba en mi tratamiento del tema, sino en el tema mismo, puesto que hay por lo menos tres temas absolutamente prohibidos para los editores norteamericanos”:

“Certain techniques in the beginning of *Lolita* (Humbert’s journal, for example) misled some of my first readers into assuming that this was going to be a lewd book. They expected the rising succession of erotic scenes; when these stopped, the readers stopped, too, and felt bored and let down. This, I suspect, is one of the reasons why not all the four firms read the typescript to the end (...). Their refusal to buy the book was based not on my treatment of the theme but on the theme itself, for there are at least three themes which are utterly taboo as far as most American publishers are concerned. The two others are: a Negro-White marriage which is a complete and glorious success resulting in lots of children and grandchildren; and the total atheist who lives a happy and useful life, and dies in his sleep at the age of 106.” (*Lolita*, 314)

Esta afirmación es una evidencia, pero el continuo malestar que *Lolita* provoca presenta una seria complicación, ya que desde 1950 hasta nuestros días las horribles noticias sobre pedofilia han estado – y están – a la orden del día. Lamentablemente es una tragedia que sucede más frecuentemente de lo que imaginamos, tanto en hogares normales y corrientes, como en instituciones estatales de bienestar social, escuelas o instituciones religiosas. Las terribles noticias sobre pedofilia nos golpean diariamente en los noticiarios, por lo que si *Lolita* hoy en día tiene el poder de indignar y ofender como parece que lo hace, no puede reducirse a una cuestión simplemente de Nabokov, y sea el tratamiento del tema lo que también cause tanta alarma.

3. BREVE BIOGRAFÍA LITERARIA: el periodo “ruso” (Europa) y el periodo “inglés” (Estados Unidos)

Tras su graduación de la Universidad de Cambridge, Nabokov se traslada a Berlín, que en aquella época gozaba de una gran población de emigrados rusos. Vladimir se ganaba la vida publicando relatos y poemas (que firmaba con el pseudónimo de V. Sirin para evitar ser confundido con su padre, también Vladimir), dio clases de inglés y de tenis, fue traductor, hizo de extra en películas y producciones teatrales, y finalmente compuso problemas de ajedrez y los primeros crucigramas en ruso.

En el momento de publicación de *Lolita*, que a la vez escandalizó al público e hizo famoso a su autor, pocos conocían que Nabokov, bajo el pseudónimo de "V. Sirin", escribió desde 1920 hasta mediados de los años 30 novelas maravillosas, obras de teatro y poemas en ruso. Nabokov alcanzó una envidiable reputación como autor *émigré* de prosa de ficción; los críticos de la emigración rusa en Europa consideraron a Nabokov-Sirin como el autor más interesante y prometedor de su generación.

En 1925 se casa con Vera Slonim y ese mismo año aparece su primera novela en ruso, *Машенька (Mashenka)*. Le seguiría *Король, дама, валет, (Rey, dama y valet)* en 1928; *Защита Лужина (La defensa)* en 1930; *Соглядатай (El ojo)* en 1930; *Подвиг (Gloria)* en 1932; *Камера Обскура (Cámara oscura)* en 1933; *Отчаяние (Desesperación)* en 1934; *Приглашение на казнь (Invitado a una decapitación)* en 1936; *Дар (La dádiva)* en 1938 y el relato corto que finalmente no se publicó, *Волшебник (El*

hechicero) en 1939. Todas estas novelas, escritas en ruso, reciben elogios por parte de la crítica y la audiencia de *émigrés* rusos en Berlín. En los años 60 el propio Nabokov traduciría todas estas obras al inglés.

Debido al origen hebreo de su esposa Vera, en 1937 los Nabokov dejan Berlín y se trasladan a París. Vladimir continua escribiendo en ruso, compone algunos versos en francés y escribe su primera novela en inglés, *The Real Life of Sebastian Knight*. Es entonces cuando determina que su futuro artístico radica en la lengua inglesa, y siendo consciente de que Inglaterra no cumplía con sus expectativas artísticas, los Nabokov se preparan para emigrar a Estados Unidos.

En 1940 Vladimir, Vera y Dimitri Nabokov desembarcan en Nueva York. Nabokov trabajó de profesor en Stanford, Wellesly College, Harvard y finalmente de profesor de literatura rusa y europea en la Universidad de Cornell, desde 1948 a 1955. Durante estos años tradujo al inglés a Pushkin y Lermontov entre otros, y escribió *Bend Sinister* (1947), *Lolita* (1955), *Invitation of a Beheading* (1957). El éxito de su novela *Lolita* y los derechos de la película y el guión, permitió a Nabokov retirarse de la docencia en 1959 e instalarse definitivamente en Motreux, Suiza, en 1961, donde moriría en 1977. Durante esta última etapa de su vida escribió *Pale Fire* (1962); *Ada or Ardor: A Family Chronicle* (1969); *Transparent Things* (1972); *Look at the Harlequins* (1974).

En mi opinión, este enfoque – el de la doble procedencia lingüística – es de vital importancia a la hora de estudiar la obra de Vladimir Nabokov. Ha sido el primer escritor en construir un puente entre las dos orillas de la literatura mundial – la de lengua inglesa y la rusa – y logró llegar a convertirse en un

clásico en ambas. Es por eso que los críticos literarios y los estudiosos encuentran en la obra nabokoniana cada vez más temas, influencias, y referencias literarias de Pushkin y Gogol, Joyce, Mallarmé y otros autores de la literatura universal. Sin mencionar el impacto y la influencia que Nabokov ha tenido en importantes escritores de lengua inglesa como Updike y Martin Amis.

4. Relaciones intertextuales en la obra de Nabokov, sus preferencias e influencias

Son innumerables las referencias literarias que encontramos en *Lolita* a la literatura clásica, europea y universal (mención aparte merece la influencia y referencias a la literatura rusa, de la que hablo en un capítulo posterior). Nabokov parodia, entre otros estilos, el monólogo interior de Joyce, y hace múltiples referencias a la literatura francesa (Gustave Flaubert, Marcel Proust, François Rabelais, Charles Baudelaire, Prosper Mérimée, Remy Belleau, Honoré Balzac y Pierre de Ronsard) y a autores como Lord Byron y Laurence Sterne.

Ya que es imposible abordar todas las referencias literarias y autores que influyeron en Nabokov, me centraré en dos acontecimientos que influyeron decisivamente en Nabokov como autor de *Lolita*. Uno es la influencia de los cuentos de hadas; otro es el hecho de que al mismo tiempo que escribía *Lolita*, Nabokov preparaba su *Curso de literatura europea*, concretamente las lecciones sobre Tolstoi, Flaubert y Joyce cuya influencia es palpable en *Lolita*.

El narrador “unreliable” de *Lolita*, Humbert Humbert, se ve a sí mismo como un personaje de una historia de hadas: está en “an enchanted island”; se encuentra bajo el hechizo de una nínfula (“under a nymphets spell”) y hechizado por fantasías eróticas que giran en torno a Dolores Haze, de 12 años; también tiene sueños románticos con su “little princess”, como encarnación de Annabel Leigh (Nabokov era un gran admirador de Edgar A. Poe, y hay numerosas alusiones a la vida y obra de Poe en *Lolita*).

En una carta a su amigo y crítico literario Edmund Wilson en 1947, Nabokov afirmó: "I am writing two things now 1. a short novel about a man who liked little girls - and it's going to be called *The Kingdom by the Sea* - and 2. a new type of autobiography - a scientific attempt to unravel and trace back all the tangled threads of one's personality - the provisional title is *The Person in Question*." (Nabokov, 112)

Ese primer título con que Nabokov iba a titular su novela *Lolita*, *The Kingdom by the Sea*, hace referencia – una vez más – a Poe; pero también lo vincula con los cuentos de hadas. Esther Lombardi, en su artículo “What inspired or influenced Vladimir Nabokov to write 'Lolita'?” afirma que *Lolita* hace especialmente referencia a tres cuentos en concreto: *La Cenicienta*, *La Bella y la Bestia* y *La bella durmiente*. También Quilty, cuando se encuentra por primera vez con Humbert en “The Enchanted Hunters”, hace referencia a la rosa, elemento mágico de todos estos cuentos de hadas:

“That child of yours needs a lot of sleep. Sleep is a rose, as the Persians say.” (*Lolita*, 127).

Nabokov escribió *Lolita* al mismo tiempo que preparaba su *Curso de literatura europea* para sus clases de la Universidad de Cornell, donde examinó el tema del amor, el tiempo y el recuerdo. La mayoría de las novelas que Nabokov eligió para este curso, están relacionadas con temas complementarios al amor erótico que lleva a la destrucción o bien al matrimonio de éxito y feliz. Nabokov hizo hincapié en este tema a la hora de enseñar su *Curso de literatura europea*, sobre todo las novelas *Ana Karenina* de Tolstoi, *Madame Bovary* de Flaubert, y *Ulysses* de Joyce. Nabokov explicaba en sus clases que el matrimonio, enriquecido por el amor y el respeto mutuo, era el

objetivo a alcanzar. No sólo por los beneficios personales que aportaba a sus componentes, sino también los beneficios que aportaba a la sociedad como estamento social. Estas novelas retratan el amor como algo extraordinariamente complejo, de una intensidad aterradora, que pasa en un instante de la felicidad al desprecio, perdiéndose en la indiferencia o quedando preservado en la memoria para siempre.

En *Lolita* Nabokov explora a la vez el tema del tiempo y la memoria. En sus *Lecciones de Literatura Europea* Nabokov ensalza sobre todo el *Ulysses*, cuyo autor Nabokov admiraba fervorosamente y al que conoció en París en 1937. También calificaría la obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* como "the greatest novel of the first half of our century". A lo largo de la narración de Humbert los años transcurren, no obstante, Humbert permanece anclado en el verano de 1923; permanece inalterable al paso del tiempo persitiendo a la condición de su primera, impactante pasión, y también dolor.

Como Joyce y muchos otros escritores modernistas, Nabokov es un maestro de la parodia, juegos literarios y alusiones a otros escritores. Nadie entendió el viejo mundo como Joyce en su inmensamente triste *Ulysses*, una obra elegíaca sobre el amor y la pérdida.

Tanto en la literatura como en la vida real se había establecido en la Europa de la posguerra un sentimiento de pérdida tan agudo que inundó "all the cultural resources of meaning available to Europeans in the first decades of the twentieth century".²

Joyce escribió sobre la guerra pero sin mencionar la guerra. La composición del *Ulises* era una novedad y su estilo cargado de sentimiento,

² Eric Leed, *No Man's Land*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979, x.

que evocaba el calor y el confort de un hogar querido, perdido y recordado. El hogar – con todas sus connotaciones – se había esfumado. Se podía sentir, pero no se podía recuperar, un sentimiento de nostalgia y completa pérdida muy parecido al recuerdo de Humbert por Annabel. *Lolita* cuenta una historia similar, pero en una versión más corta que el *Ulysses*, ya que ambas novelas exploran el inquebrantable dolor que supone la muerte niño, de una infancia. Y Humbert recuerda con el mismo dolor con que lo hace Leopoldo Bloom.

Nabokov dice sobre Joyce: “You will enjoy the wonderfully artistic pages, one of the greatest passages in all literature, when Bloom brings Molly her breakfast. How beautifully the man writes!” (Nabokov, 112).

Paradójicamente, Nabokov negó siempre que Joyce hubiera influido en él, tal y como afirmó en una entrevista:

“James Joyce has not influenced me in any manner whatsoever. My first brief contact with *Ulysses* was around 1920 at Cambridge University, when a friend, Peter Mrozovski, who had brought a copy from Paris, chanced to read to me, as he stomped up and down my digs, one or two spicy passages from Molly’s monologue, which, entre nous soit dit, is the weakest chapter in the book. Only fifteen years later, when I was already well formed as a writer and reluctant to learn or unlearn anything, I read *Ulysses* and liked it enormously.” (Strong Opinions, 98).

5. Una relación difícil con Dostoievski

“Mi posición con respecto a Dostoievski³ es curiosa y difícil. En todos mis cursos abordo la literatura desde el único punto de vista en que la literatura me interesa, esto es, el punto de vista del arte perdurable y el genio individual. Desde ese punto de vista, Dostoievski no es un gran escritor, sino un escritor bastante mediocre; con destellos de excelente humor, separados, desgraciadamente, por desiertos de vulgaridad literaria. (...) Estoy deseoso de desmitificar a Dostoievski. Pero me doy cuenta de que el sistema de valores que ello implica puede desconcertar a los lectores que no hayan leído mucho.”

Vladimir Nabokov, *Curso de literatura rusa*

Los ataques a Dostoievski por parte de Nabokov durante 1950 y 60 fueron causados principalmente por dos factores. En primer lugar, se trataba de una reacción a la moda intelectual norteamericana que en aquellos años había canonizado el existencialismo e instaló a Dostoievski en el panteón de sus precursores. Nabokov odiaba esta corriente filosófica.

De la mano de Sartre y Camus, fervorosos admiradores de Dostoievski, se le otorgó a Dostoievski el grado del "padre del existencialismo " y fue idolatrado como el mayor genio de la literatura mundial y calificado como "el profeta de nuestro destino". Con Dostoievski se identificó y a él se redujo toda la tradición literaria rusa, incluido el propio Nabokov. La pasión de los intelectuales norteamericanos por Dostoievski se refleja en el espejo satírico de la novela "*Pnin*", en el que hasta la estudiante con menos luces de la

³ En la transcripción de los nombres y apellidos rusos he optado por utilizar la tabla de transliteración aplicada por la UNESCO, aplicable tanto a la traducción del ruso al inglés como del ruso al español.

universidad, Waindell Betty Bliss, escribe un trabajo sobre "Dostoievski y Gestalt: Psicología".

Dostoievski era absolutamente venerado por los profesores de Bellas Artes. El artista Oleg Komarov, simultáneamente eslavófilo y soviético, añadió la figura de Dostoievski junto a las de Wagner y Confucio en un fresco que representa a los maestros inmortales de la humanidad. Según Alexander Dolinin, esta moda general de reverenciar a Dostoievski, actuó como un poderoso estímulo para Nabokov y le animó a lanzar una campaña para derrocar al falso ídolo⁴.

En segundo lugar, en la relación Dostoievski–Nabokov hay que tener en cuenta el contexto de América y la imagen totalmente estilizada que Nabokov fue creando de sí mismo en Estados Unidos, adquiriendo el papel de último patricio de la literatura mundial y el árbitro supremo del gusto artístico. Tras el éxito sensacional de *Lolita* Nabokov no se cansó de hacer hincapié en que él, como cualquier verdadero artista, está fuera de cualquier índole de raíces nacionales, tradiciones e influencias. En una entrevista afirmó: "Siempre pensé que la nacionalidad de cualquier escritor digno de mención sólo tiene una importancia secundaria. Su arte es su verdadero pasaporte" (SO, 75).

Es por ello que, de acuerdo con sus ideas, la tradición literaria rusa dejó de existir en ese momento para Nabokov convirtiéndose únicamente en objeto de interés propio "de museo". El objeto de su ira literaria no recaía ahora en sus predecesores y contemporáneos rusos, sino en aquellos que eran

⁴ Dolinin, Alexander. "Nabokov, Dostoevsky, and 'Dostoevskyness' ". *Russian Studies in Literature: A Journal of Translations*, Rochester, NY. 1999 Fall; 35(4): pp. 42-60.

sobrevalorados a escala mundial y que no cumplían con los criterios del gusto del propio Nabokov. En la lista negra de Nabokov – que abarca todas las épocas y países – encontramos a Virgilio ("con sus pálidos pederastas "), a Cervantes y a muchos ídolos literarios del siglo XX: Lorca, Thomas Mann, D.H. Lawrence, Faulkner, Thomas Wolfe, Camus o Sartre.

No obstante, la posición de Nabokov respecto a Dostoievski durante los años 20 y 30 fue sustancialmente distinta. Con la desaparición del simbolismo ruso y el final de la Edad de Plata de la literatura rusa, Nabokov se consideraba activo partícipe de una causa común de los escritores de la emigración rusa: la de preservar y continuar – a pesar del "provincialismo" destructivo de la literatura soviética – las principales tradiciones de la literatura rusa que, según expresa el personaje de Fyodor Godunov, Cherdintsev en *La dádiva*, transmitía los dones o “dádivas” de los padres a generaciones futuras.

En 1926, en su artículo "A few words on the wretchedness of Soviet literature and an attempt to determine its cause", Nabokov acusó a los escritores soviéticos de haber olvidado la época de la “maravillosa infancia de la literatura rusa ” tan sensible, tan alegre a cada pequeño detalle. "Su juventud – está aún por venir – predijo Nabokov – “a la infancia de esta literatura no le puede faltar una juventud brillante y embriagadora. A veces pienso que estos futuros escritores, brillantes y embriagadores, serán el resultado del milagro del exilio y de las maravillas del retorno".

Desde esta perspectiva, los principales objetos de la ira literaria de Nabokov pasaron a ser los factores que impedían el libre desarrollo y la oportuna renovación de la tradición literaria: la vanguardia con su programa de

destrucción total, cualquier tipo de simpatizantes partidistas, el arte " bueno " de Chernishevski y los ingenieros soviéticos, teóricos y prácticos, con su "documento humano".

Un factor determinante en la percepción sobre Dostoievski de los escritores y emigrados rusos, fue la influencia que éste tuvo en la prosa soviética de los años veinte, como por ejemplo en la novela *El ladrón* de Leonid Leonov o en *El año desnudo* de Pilniak. Nabokov encontró en estas obras rasgos de "vulgarización de Dostoievski" y la idea de "alma eslava" en el espíritu de Gladkov, Leonov, Pilniak y Zoshenko y otros escritores de la época. En este contexto, hay que añadir la actitud negativa hacia Dostoievski por parte de varios escritores emigrantes de reconocido prestigio de la generación anterior a la de Nabokov, principalmente Ivan Bunin, premio Nobel. No menos acérrimas fueron las críticas a Dostoievski de Fiodor Stepun, que acusó a sus personajes de tener eczemas en el lenguaje, o de Mark Aldanov, que criticó el argumento "sarcásticamente absurdo" de *Crimen y castigo* y calificó a los dos héroes de la novela de "noble asesino" y "prostituta angelical" respectivamente.

CAPITULO 1: NABOKOV

1.1. ВЛАДИМИР НАБОКОВ, un escritor ruso: la historia de *LOLITA* en Rusia.

El propio Vladimir Nabokov tradujo su novela *Lolita* del inglés al ruso. La traducción vio la luz en el año 1967 en la editorial neoyorquina Phaedra. En la antigua URSS, el primer libro de *Lolita* se publicó en el año 1989 en la editorial Izvestia en la serie “Biblioteca de literatura extranjera”. Esta fue la segunda y última obra que el propio Nabokov tradujo del inglés al ruso. La primera obra fue la traducción de su autobiografía *Speak Memory* (primero publicada como *Conclusive Evidence*) y que en la versión rusa Nabokov puso por título *Другие берега* (*Otras orillas*).

Aunque el dominio de la lengua inglesa por parte de Nabokov es incuestionable, es importante señalar que el hecho de que se viera obligado a abandonar su idioma ruso para escribir en inglés, fue un proceso complejo y doloroso, como el propio Nabokov afirmó:

“Mi tragedia privada, que no puede ni debe, en verdad, interesar a nadie, es que he debido abandonar mi idioma natural, mi libre, rica, infinitamente libre lengua rusa por un inglés mediocre, desprovisto de

todos esos aparatos — el espejo falaz, el telón de terciopelo negro, las asociaciones y transiciones implícitas — que el ilusionista nativo, agitando las colas de su frac, puede emplear mágicamente para trascender a su manera la herencia que ha recibido” (*Opiniones contundentes*, 78)

1.2. Biografía de una niñez nostálgica. Un paraíso perdido

Vladimir Nabokov nació en San Petersburgo de la Rusia pre-revolucionaria, en 1899, una década de renacimiento cultural en la que la ciudad era indiscutiblemente una de las capitales más vibrantes de Europa. El padre de Nabokov, aristócrata, político y poseedor de una biblioteca de más de 10.000 volúmenes, fue durante un breve tiempo Ministro de Justicia. Su madre, Elena Ivanovna, era una rica heredera, liberal y políglota como su marido. Nabokov adoraba a ambos. Como la mayoría de niños de su estatus y condición social, Nabokov fue educado en casa hasta la adolescencia bajo la supervisión de varios tutores e institutrices de varias nacionalidades que hicieron de él un políglota. El propio Nabokov se describió a sí mismo como un niño perfectamente trilingüe que pudo disfrutar desde muy temprana edad de la prolífica y enorme biblioteca familiar. A los 16 años “ya había leído o releído a Tolstoi en ruso, todo Shakespeare en inglés, y todo Flaubert en francés” (Boyd, 91).

No obstante, su recuerdo más persistente, idílico, fue el de sus veranos en la casa solariega que la familia poseía en Vyra, a las afueras de San

Petersburgo, donde Nabokov forjó desde niño su pasión por la literatura, el tenis y a la caza de mariposas. Al estallar la revolución en 1917, la familia Nabokov huyó del país perdiendo todas sus posesiones. Vladimir nunca más volvió a ver los lugares donde pasó su infancia; pero el recuerdo de esas imágenes, multiplicadas y coloridas, filtró idílicamente a lo largo de su obra.

El privilegio aristocrático de una infancia feliz y su condición de hijo favorito impregnó en Nabokov, casi rayando la frialdad, una distancia patricia de la que se le acusó a menudo, pero que también le confirió una admirable indiferencia por los muchos bienes materiales que tuvo que abandonar; y también le hizo sentir de por vida un gran respeto y cortesía hacia los sirvientes. Esto explica la ferviente devoción que sintió, por ejemplo, por los empleados del hotel de Montreux donde se retiró y vivió los últimos 16 años de su vida.

Aunque tal vez no haya una conexión manifiesta debería comentarse el primer amor de la infancia y adolescencia de Nabokov. Algunos críticos consideran que este amor infantil influyó de forma decisiva en la fijación sexual de Humbert hacia niñas pre-adolescentes.

Los amores perdidos y los romances de veranos se prestan fácilmente a clichés, pero los recuerdos de Humbert sobre Annabel no pueden ser más idiosincráticos: "I was on my knees, and on the point of possessing my Darling, when two bearded bathers, the old man of the sea and his brother, came out of the sea with exclamations of ribald encouragement, and four months later she died of typhus in Corfu" (*Lolita*, 15).

La pasión de Humbert por Annabel – correspondida pero incompleta – se repite en la escena en que Lolita está tumbada en el césped del jardín de su casa tomando el sol y Humbert la ve por primera vez. Hay que destacar que es el propio Nabokov quien, en el capítulo “Primer amor” de su autobiografía *Speak, Memory*, habla de la imagen de su primer amor en una playa del sur de Francia a principios de siglo, y que sin duda inspiró el personaje de Annabel en *Lolita*. Vladimir y su “Colette”, sólo tenían diez años:

“Como mis padres no ardían en deseos de conocer a los suyos, sólo la veía en la playa; pero pensaba constantemente en ella. Si notaba que había estado llorando, sentía una oleada de desesperada angustia que hacía que también a mí se me saltaran las lágrimas. No podía destruir los mosquitos que le habían dejado aquellas mordeduras en su delicado cuello, pero podía pelearme, y así lo hice, con un chico pelirrojo que la había tratado mal; gané yo. Ella acostumbraba a darme enormes puñados de caramelos. Un día, cuando estábamos agachados mirando una estrella de mar, y los ricitos de Colette me hacían cosquillas en la oreja, se volvió de repente hacia mí y me besó en la mejilla. Sentí una emoción tan grande que lo único que acerté a decir fue:

-¡Serás pillastre!

Yo tenía una moneda de oro que suponía sería suficiente para financiar nuestra fuga. ¿A dónde quería llevarla? ¿A España? ¿A América? ¿A las montañas al norte de Pau? (...) Colette ya estaba de regreso en París cuando nosotros nos detuvimos allí para permanecer un día antes de continuar nuestro viaje de regreso a casa; y allí, en un parque color

cervato, bajo un cielo de fría tonalidad azul, la veo por última vez. (...)
Todavía me parece estar sosteniendo ese jirón de iridiscencia sin saber en dónde encajarlo exactamente, mientras ella corre entre las tenues sombras proyectadas sobre el camino de gravilla por los arcos entrelazados de su baja cerca. (*Habla, memoria*; 149-150)

La ternura, la sorpresa total del niño ante el beso repentino, el romanticismo ingenuo de planear fugarse juntos, el sonido del mar...está bastante alejado de las quejas estridentes de Humbert. En *Lolita*, Humbert intenta consolidar su pasado intentando imponerle un futuro con Lolita. En *Habla, memoria*, Nabokov nos hace sentir su dolor al despedirse finalmente de Colette en 1909; pero como se trata de un niño sano acepta la realidad de crecer y cambiar, y una serie de mujeres todavía tendrán que llenar su imaginación: una niña americana patinando en Berlín en 1910; o Polenka, la hija del chófer de los Nabokov, o finalmente Tamara (Valentina Shulgina), su auténtico primer amor, entre 1915 y 1916.

“Tamara, Rusia, el bosque silvestre transformándose en diversos jardines, mis abedules y abetos del norte (...) cosas todas ellas que un día el destino empaquetó de mala manera y arrojó luego al mar, separándome completamente de mi infancia (...) La ruptura de mi propio destino me brinda retrospectivamente una sincopizante patada que no cambiaría por nada de muchos mundos.” (*Habla, memoria* 248-249)

Del mismo modo que Humbert nunca podrá olvidar a Annabel, Nabokov nunca pudo olvidar a Valentina Shulgina, el amor que vivió a los 16 años. Nabokov retrataría a la muchacha en su novela *Mashenka* y posteriormente aparecería bajo el nombre de Tamara en su autobiografía *Habla, memoria*.

“Recuerdo, sin embargo, con una viveza desgarradora cierta tarde del verano de 1917 en la que, tras un invierno de incomprensible separación, encontré por casualidad a Tamara en un tren de cercanías. Durante los breves minutos que mediaron entre dos estaciones, en el vestíbulo de un bamboleante y rechinante vagón, estuvimos cerca el uno del otro, yo en un estado de aguda turbación, de abrumador arrepentimiento, y ella consumiendo una pastilla de chocolate, partiendo metódicamente pedazos pequeñitos y duros de aquella materia, y hablándome de la oficina en la que trabajaba. A uno de los lados de la vía, por encima de unos pantanos azulados, el oscuro humo de la turba encendida se mezclaba con las brasas humeantes de un tremendo ocaso ambarino (...) Me parece que Alexander Blok estaba tomando nota en su diario del mismo humo de turba que yo veía, así como el hundimiento del cielo. Hubo un período posterior de mi vida en el que me hubiese parecido que todo esto guardaba relación con mi último vislumbre de Tamara, cuando se volvió en la escalera para mirarme antes de apearse en aquella estación con aroma de jazmines y rebosante de chifladas cigarras; pero hoy en día ningún detalle marginal y ajeno puede enturbiar la pureza del dolor.” (*Habla, memoria*, 238-239).

El sentimiento de pérdida en este párrafo es mucho más nostálgico que en el caso de Colette, y como otras muchas pérdidas que Nabokov tuvo que padecer a lo largo de su vida, sus sentimientos sobre Tamara se repiten una y otra vez: en los versos en los que proclama que nada podrá compararse a la magia del primer verano con Tamara; de su frustración al llegar el frío invierno de San Petersburgo; en su frustración al comprender que el segundo verano no puede revivir al primero, al darse cuenta de que ya han sido separados, incluso antes de la Revolución los enviara a rincones opuestos de Rusia.

1.3. ORIGEN Y PREDECESORES DE *LOLITA* EN LA LITERATURA

RUSA

La historia de la composición de la novela, como explica Nabokov en el epílogo “On a Book Entitled *Lolita*” parece contener la imagen principal de la novela:

“El primer débil latido de *Lolita* vibró en mí a finales de 1939 o principios de 1940, en París... el estremecimiento inicial de la inspiración fue provocado de algún modo por un relato periodístico acerca de un chimpancé, en el Jardin des Plantes, que, después de meses de incitaciones por parte de un científico, hizo el primer dibujo que haya esbozado nunca un animal. Ese dibujo mostraba los barrotes de la jaula de la pobre criatura (*Lolita*, 389)”.

El resultado inicial de esta inspiración de Nabokov fue un relato corto, *Volshebnik (El hechicero)*, escrito en ruso en 1939 y que fue publicado póstumamente en 1986 y traducido al inglés por su hijo, Dimitri Nabokov. El héroe del relato, un mago, era centroeuropeo; la anónima nínfula era francesa, y la localización era París y la Provenza. El héroe se casa con la madre enferma de la niña que fallece pronto; y el hombre, después de un intento fallido de abusar de la niña en la habitación de un hotel, se suicida arrojándose bajo las ruedas de un camión. No obstante, el argumento y las imágenes de este relato corto, están muy lejos de superar la complejidad y el “americanismo” de *Lolita*. Años después, Nabokov transpuso el argumento a Norteamérica y plasmó su talento en una fascinante combinación de metáforas, imágenes, argumento, dominio del lenguaje, paisajes, personajes y moral.

La historia de *Lolita* no es el significado de la novela, ni tan siquiera su mensaje. Como Stegner Page señala, es un libro que va en muchas direcciones y trabaja con el lector de muchas maneras. Es un libro cómico, perverso, trágico y grotesco y cada una de estas facetas debe estudiarse por separado, aunque todas ellas emergen para crear un efecto artístico total y Nabokov, como es habitual en él, dirige al lector y al mismo tiempo lo despista. En este sentido es importante recordar que Nabokov insistió una y otra vez en que *Lolita* no tenía implícito “ningún mensaje moral” (*Lolita*, 316). Ante las críticas de muchos que consideraron *Lolita* como una sátira social de Norteamérica, el autor afirmó “nunca he tenido el temperamento de un satirista moral o social... y me molesta cuando se difunde la noticia de que ridiculizo Norteamérica” (*Opiniones contundentes*, 37). Esto último fue en respuesta a la

reacción de ciertos críticos franceses anti-americanos que aclamaron *Lolita* como un ataque a la sociedad norteamericana.

PREDECESORES DE *LOLITA* EN LA LITERATURA RUSA.

La primera década del siglo XX en la que creció Nabokov, corresponde a uno de los periodos más prolíficos de la historia intelectual rusa, conocida como “Edad de Plata” (el “Siglo de Oro” de Pushkin había tenido lugar varias décadas antes). Esta etapa se caracterizó por una gran efervescencia literaria, coincidiendo con un extraordinario crecimiento económico y un relajamiento de la censura tras la revolución de 1905. Con el golpe de octubre de Lenin en 1917 y la revolución, llegó la instauración de una feroz censura como nunca antes había existido en Rusia. La mayoría de los escritores e intelectuales fueron expatriados, asesinados por la policía política o perecieron en los campos de trabajo Gulag.

Podemos decir que 1917 marca en la cronología la línea divisoria entre una relativa liberalización concerniente al sexo (1899 – 1917) y el repentino ataque de los bolcheviques a todo lo erótico y sexual. Si bien es cierto que en los primeros años del nuevo régimen Lenin se rodeó de librepensadores que abogaron por la igualdad de sexos y una cierta libertad en cuestiones sexuales, muy rápidamente cambiaron las tornas y se estableció un régimen totalitario caracterizado por un control opresivo sobre el sexo, considerándolo como una amenaza para la existencia. Esta situación de control y opresión fue

perfectamente imaginada y descrita por escritores como Zamiatin, Huxley y Orwell en sus conocidas distopías.

Por otro lado, la literatura de los *émigrés* rusos en Europa occidental tomó otra vertiente. Intentaron crear un discurso literario anti-utópico en cuestiones de sexualidad y erotismo y para ello recurrieron a diferentes formas creativas y fuentes, inspirándose en los escritores modernistas de la literatura europea occidental: Henry Miller, Dos Passos, Kafka y Joyce (estos dos últimos influyeron decisivamente en Nabokov).

Gran parte de la carrera literaria de Vladimir Nabokov transcurrió vinculada al mundo de los *émigrés* rusos de Berlín y París durante el periodo de entreguerras. Es por tanto inevitable encontrar influencias de escritores expatriados rusos de este periodo en la obra de Nabokov. En este sentido, Alexei Lalo afirma que *Lolita* representa en muchos sentidos el apogeo de los discursos literarios sobre sexo y erotismo de los escritores rusos de los primeros años de la Edad de Plata e incluso de un periodo anterior, cuyas voces se desviaron de la norma rusa literaria de silenciar y distorsionar la sexualidad humana (Lalo, 4).

El propósito de la tradición utópica rusa – tanto en literatura como en la filosofía religiosa – era abolir el acto sexual y sustituirlo por otras formas de comunicación espiritual, no corpórea. En oposición a esto, una de las transgresiones más serias era la representación del acto sexual o meramente la simple atracción entre un hombre y una mujer de diferentes edades, sobre todo si uno de ellos era mucho más joven que el otro. En este contexto, surgieron escritores de la llamada tradición anti-utópica encabezados por Pushkin y Nikolai Leskov, que intentaron representar las relaciones sexuales de

un modo mucho más natural y humano. A éstos habría que añadir en la segunda mitad del s. XIX al filósofo Vasili Rozanov con su obra *Опавшие листья* (*Hojas Caídas*), cuya influencia también parece haber sido importante para Nabokov.

En la literatura rusa abundan ejemplos de amantes de diferentes edades. El padre Sergio, de la novela epónima de Tolstoi, es un monje ortodoxo de atractivo físico que lucha atormentadamente toda su vida contra la lujuria para finalmente acabar siendo seducido por una voluptuosa joven de 22 años, en una escena totalmente grotesca. Durante la Edad de Plata, Fiodor Sologuv en *El demonio mezquino* relató el amor ilícito entre una mujer joven Ludmilochka Rutilova, y un joven pubescente, Sasha Pilmikov. Poco después, Alexander Kuprin siguió la estela de Pushkin en su *Sulamith*, donde presenta – en forma de alegoría bíblica – una fatídica historia de amor entre el Rey Salomón y una niña de 13 años que transcurre en el Antiguo Israel. Finalmente, en *Lolita* de Nabokov la pasión de un hombre de mediana edad por una niña de 12 años le lleva a la muerte y destrucción.

Alexei Lalo afirma que todas estas atracciones/relaciones/pasiones sexuales tienen un punto en común, la diferencia de edad entre las parejas, y cuestiona por qué todos los escritores empezando por Pushkin, se obstinan en retratar amantes de edades tan dispares, algo insólito en la época. La razón es que, entre otros propósitos como el de escandalizar, pretenden hacer una sátira y una parodia de la sociedad rusa⁵. Analizando todos los romances e historias de amor que tienen lugar en la literatura rusa antes, durante y

⁵ Lalo, Alexei. "Rules of Attraction in Nabokov's *Lolita*: Sexual portraits of the main characters and their Slavic Pedigree". *Nabokov Online Journal*, Vol VI, 2012, 4.

después de la Edad de Plata podemos observar una evolución que va del retrato burlesco, en el que la pasión fatal es una patología – una horrible aberración (como es el caso de los personajes pedófilos de Dostoievski, Stavrogin y Svidrigailov), a una total “despatologización” de la pasión, es decir, se encuentra la forma de retratar estas pasiones de manera humana y compasiva, como en *Lolita* de Nabokov (Lalo, 31).

El objetivo de estos autores fue por tanto despojar al sexo del carácter enfermizo que se le otorgaban en la época para pasar a considerar el sexo como algo meramente placentero, liberándolo del rechazo y la burla tan característicos de la sociedad rusa del momento. En el caso del *El diablo mezquino* de Fiodor Sologub, llama la atención que ambos amantes viven su pasión de forma libre, autónoma e independiente y la relación no se reduce al rol víctima-depredador tan frecuente en las novelas de Dostoievski. Los dos personajes de Sologub, Ludmila y Sasha tienen fantasías sexuales sadomasoquistas y a pesar de ello el narrador no le resta ni un ápice de afecto y naturalidad a la relación entre los amantes; algo sin precedentes en la literatura rusa. Tras la publicación de la novela de Sologub, ya no fue posible para los literatos rusos negar o silenciar la existencia del sexo como placer ni tener reparos a la hora de describir perversiones sexuales. Incluso en lengua rusa surgió el término *peredonov*⁶ o *peredonovshina*, para calificar a los hipócritas en materia sexual, depravados y lascivos en pensamiento, pero totalmente a favor de considerar la unión corpórea y carnal como una aberración incorregible.

⁶ El término viene de Peredonov, el personaje principal de la novela sologubiana, un hombre mezquino y cruel.

También hay en *Lolita* numerosas alusiones a novelas de los escritores rusos Ilf y Petrov. La manera de Humbert de dirigirse a los “señores y señoras del jurado” recuerda a *El becerro de oro*, en que Ostap, el protagonista, utiliza las mismas palabras para dirigirse a una audiencia imaginaria. El tono lúdico y el humor negro de *Lolita* también son paralelos a la ironía virulenta de Petrov hacia todo lo socio-cultural del panorama soviético. Lo más chocante, como Stanislaw Lem señala, es que la risa de Humbert va dirigida a algo que nunca antes nadie había sido capaz de ridiculizar con tan poco esfuerzo – su propia lujuria y concupiscencia. Lem piensa que es precisamente la ubicuidad de su ironía lo que diferencia a Nabokov de Dostoievski. Por ejemplo, señala como el Humbert lujurioso de Nabokov se convierte en un Humbert absurdo y ridículo cuando habla de sus ensoñaciones sobre abandonar Beardsley, cruzar la frontera mexicana con Lolita y vagar escondidos durante varios años hasta que él pueda legalmente casarse con ella. A Humbert le preocupa que para entonces Lolita haya dejado de ser una “nínfula” al ir haciéndose mayor, pero rápidamente encuentra una solución:

“with patience and luck I might have her produce eventually a nymphet with my blood in her exquisite veins, a Lolita the Second, who would be eight or nine around 1960, when I would still be dans la force de l’age...
...indeed, the telescoping of my mind, or un-mind, was strong enough to distinguish in the remoteness of time a vieillard encore vert – or was it green rot? – bizarre, tender, salivating Dr. Humbert practicing on supremely lovely Lolita the Third the art of being a granddad.” (*Lolita*, 211)

Lem hace hincapié en el hecho de que el cinismo y la obscenidad de estos sueños rayan lo cómico y lo humorístico, y permiten a Humbert y su “super optimismo priápico” salirse con la suya.

Otra fuente de inspiración en *Lolita* de Nabokov es *La desintegración del átomo*, de Georgii Ivanov, publicada en 1938. A pesar de la mutua antipatía y rivalidad que existía entre Nabokov e Ivanov, muchos críticos consideran que *El hechicero*, de Nabokov, fue escrita como respuesta al desafío que supuso la publicación de *La desintegración del átomo*, de Ivanov. Nabokov quiso dejar constancia de que era posible transformar la “fealdad global” de la novela de Ivanov en “arte armónico”. Sin embargo, los paralelismos explícitos e implícitos entre las dos obras son evidentes. En el poema en prosa de Ivanov, el protagonista es un ministro de mediana edad que se enamora perdidamente de una niña y que finalmente es encarcelado acusado de corrupción sexual por esta relación adúltera. A pesar de que el personaje de Ivanov es incapaz de resistir esta pasión fatal y termina destruyendo su vida y su carrera, el narrador no le culpa en absoluto, sino que su propósito es mostrar cómo funciona la sexualidad y su contundente capacidad para controlar los pensamientos y acciones de las personas. Las siguientes líneas indican que inevitablemente Nabokov tuviera en mente a Ivanov al escribir *Lolita*:

“How could the minister... in his old age be caught stealing because of a little girl? ... A little girl [appears] all of a sudden; her stockings, knees, soft warm breath, a soft pink vagina – and the Treaty of Versailles and all

his regalia are gone. The defamed old man is dying in his prison bed.”
(*The decay of the atom*, 268).

Otro escrito que pudo haber tenido mucha influencia en Nabokov a la hora de escribir *Lolita*, fue el ensayo “О порнографии” /“Sobre la pornografía” (1932) de Vladislav Khodasevic, poeta y crítico que tuvo gran influencia en muchos de sus contemporáneos durante su etapa de emigrado en Berlín – sobre todo en Vladimir Nabokov, que lo admiraba muchísimo. El argumento de Khodasevic es que no existen obras literarias pornográficas propiamente dichas, sino que lo único que existe es la intención de un autor que utiliza ciertos recursos estilísticos para estimular sexualmente a sus lectores/as. Por tanto, es crucial analizar el estilo de una obra literaria, no su argumento ni sus temas. Khadasevic advierte a los críticos del peligro de clasificar de “pornográfica” una obra literaria o partes de ella sin tener en consideración la cantidad o lo sexual y eróticamente explícitas que sean las escenas a lo largo de la novela. (Lalo 37-38).

Nabokov dio un paso adelante en la representación literaria de la sexualidad humana y creó *Lolita*, inspirándose en los personajes de sus maestros rusos y predecesores de la Edad de Plata. En este sentido podemos considerar que *Lolita* culmina el proceso de modernización de la sexualidad y el erotismo en la literatura rusa. No obstante, no hay que olvidar que en las fuentes de *Lolita* también hay referencias a la literatura inglesa, francesa y norteamericana. Además, Nabokov fue capaz de incorporar en su novela mucha de las ideas que proclamaron en los años 50 sobre sexología, autores como Havelock Ellis and Alfred Kinsey, y cuya influencia fue decisiva.

Antes de cualquier intento de discutir la novela en términos de valores humanos, hemos de tener en cuenta el hecho de que el propio Nabokov insistía en que los valores estéticos de sus novelas estaban pre-eminentemente en la mente del propio autor mientras escribía, y que en general, era todo lo que le importaba. La felicidad estética de Humbert se parece mucho a la de Nabokov; los dos sostienen que la contemplación de un objeto estético crea en el observador una sensación de “otros estados del ser”⁷. La idea de descubrir una armonía escondida al contemplar la Belleza no es, desde luego, algo original de Humbert. Ésta era la idea favorita de los simbolistas, y en cuestión de estética, tanto la voz de Humbert como la de Nabokov suenan como la de los simbolistas. El vínculo más fuerte que Nabokov tuvo con este movimiento fue hacia los simbolistas rusos, cuya obra leyó detenidamente durante su juventud. Algunos poemas como “El extraño” de Alexander Blok o algunas escenas de Liudmila en el ya mencionado *El diablo mezquino* de Sologub pueden ser la fuente de la fascinación que el héroe de *Lolita* siente por el cuerpo de la mujer que ama. Vagamente diabólica, amenazante, provocadora e inspiradora, *Lolita* es en muchos sentidos una creación nacida en esta tradición. Encontrar un paralelo entre Humbert y Nabokov sería ir demasiado lejos; sin embargo, sí que parece existir una correspondencia entre sus puntos de vista sobre la estética general; y en este sentido, *Lolita* sí que nos dice mucho sobre el propio arte de Nabokov y sobre la tradición que el autor heredó.

⁷ Nabokov, Vladimir. “On a book entitled Lolita”. *Lolita*. Penguin: London 1993, 315

1.4. ANÁLISIS DE LA NOVELA.

Lolita relata la historia del obsesivo amor de Humbert Humbert por Dolores Haze, un amor que directa o indirectamente les conduce a la muerte. Humbert Humbert nació en París en 1910, su padre fue “una ensalada de genes raciales”; su madre, inglesa, murió al caerle un rayo cuando Humbert era un niño. Humbert queda, por tanto, a cargo de la hermana de su madre, cuyo marido está en América.

A los trece años, Humbert conoce Annabel Leigh, hija de una tal Mrs. Leigh y cuyo nombre de soltera era “Vanessa van Ness”; con estos nombres Nabokov alude no sólo a “Annabel Lee” de Edgar Allen Poe, sino también a la Vanesa de Jonathan Swift en “Cadenus and Vanessa”. Ambas referencias son historias de chicas muy jóvenes que se ven envueltas en relaciones amorosas con hombres mayores.

El amor adolescente de Humbert y Annabel no se ve nunca consumado. No obstante, tras la pérdida de Annabel, Humbert queda marcado con cierto tipo de fijación sexual por niñas casi pubescentes. Incluso inventa la palabra “nínfula” – de origen entomológico – para referirse a las niñas que más le gustan. Esta idea, encarnada por Lolita Haze, arruina su vida; pero paradójicamente, es únicamente a través del profundo conocimiento de Lolita como Humbert logra escapar de su enfermedad.

Lolita es una historia de amor, pero más que eso es la historia de una pérdida. Por un lado, la contundencia del paso del tiempo y la sentencia que dicta la vida: Lolita, la niña descarada e impúdica se convertirá

irremediabilmente en la Sra. Schiller, una mujer en la que no quedará ni un ápice de la sensualidad que una vez poseyó. Así que Humbert, el adulto que posa su mirada en ella decidiendo así autodestruirse, es consciente de que su romance tiene un tiempo límite extraordinariamente breve y muy intenso.

Vladimir Nabokov, más que escribir una historia producto de su imaginación, escribió una obsesión presente en muchos hombres maduros. El argumento de *Lolita* forma parte de las fantasías inconscientes; Nabokov simplemente le otorgó un vehículo y en cierto modo, se limitó a prestar soporte a un mito amoroso.

La historia de *Lolita* transcurre en el contexto de la América de los 50, donde las pautas que iban sentando la Generación Beat marcaban tendencia. Jack Kerouac había publicado seis años antes *On the Road*, una pormenorizada descripción de la vida en la carretera. El jazz – en su vertiente más *free* – las drogas, el sexo y la liberación del espíritu eran los temas; y se transitaba de costa a costa de los Estados Unidos para encontrarse a uno mismo.

La América que muestra Nabokov es diferente, ya que es el tránsito de dos prófugos que han de representar el papel de una familia decente en un país que vive un momento de aparente cruzada moral. No sólo por las repercusiones penales – si les descubren él irá a prisión y ella al reformatorio – también por la pesada culpa con que Humbert vive su amor incestuoso. El bienestar económico de los años 50 y la euforia generalizada se sustentaron en unos esquemas de rigidez moral: se persigue a los comunistas (la “Caza de brujas”), se aboga por la familia tradicional y se cubren las actividades sociales con un manto de respeto.

Nabokov descubrió también la América de las carreteras sin fin, de los moteles, del tránsito continuo. Y siempre desde el temor de que Humbert sea descubierto. Todo ello, retratando una vida normal: asociaciones de mujeres que se reúnen para realizar buenas obras y velar por la moralidad, la visita obligada a la iglesia los domingos, relaciones de buena vecindad. Incluso Humbert llegará a comprar un manual del buen padre.

Lolita se apareció en las librerías en 1955, y tres años después pudo publicarse en Estados Unidos. La historia de un adulto que fija su amor prohibido en una niña de doce años era demasiado fuerte para aquella época. Stanley Kubrick llevó la novela al cine – Nabokov le ayudó a redactar el guión – y sufrieron dificultades similares para realizar la película. Aun así, la *Legion of Decency* impidió que la película tuviera la misma intensidad que la novela y finalmente sufrió variaciones sustanciales: se le ofreció el papel a una actriz que aparentaba más edad y se rebajó el aspecto erótico de la relación entre Lolita y Humbert. Cuando se exhibió la película seis meses después, entonces el público se sintió engañado porque a la trama le faltaba carga erótica.

Lolita no sólo comenzó a labrar la fama literaria de Nabokov: tanto la novela como la película darían definitivamente nombre al mito. La niña perversa, eje de la autodestrucción, inocente y descarada, ingenua aunque inteligente, tuvo a partir de entonces denominación exacta.

Si *Lolita* es la historia de una pérdida, lo es porque alude a la transgresión, al quebrantamiento de normas sociales, escritas o no. Y por eso, Lolita importa poco. Lo que realmente cuenta es la mirada de Humbert, la mirada de alguien que elige a una adolescente como forma perfecta de autodestruirse.

1.4.1. TEMAS Y ALUSIONES

1.4.1.1 Moralidad, sátira y parodia.

La historia de *Lolita* no es el significado de la novela, ni tan siquiera su mensaje. Como Norman Page⁸ señala, es un libro que va en muchas direcciones y trabaja con el lector de muchas maneras. Es un libro cómico, perverso, trágico y grotesco y cada una de estas facetas debe estudiarse por separado, aunque todas ellas emergen para crear un efecto artístico total y Nabokov, como es habitual en él, dirige al lector y al mismo tiempo lo despista. En este sentido es importante recordar que Nabokov insistió una y otra vez en que *Lolita* no tenía implícito “ningún mensaje moral” (*Lolita*, 316). Ante las críticas de muchos que consideraron *Lolita* como una sátira social de Norteamérica, el autor afirmó:

“I am an American writer, born in Russia and educated in England where I studied French literature, before spending fifteen years in Germany. I came to America in 1940 and decided to become an American citizen, and make America my home. It so happened that I was immediately exposed to the very best in America, to its rich intellectual life and to its easygoing, good-natured atmosphere. I immersed myself in its great libraries and its Grand Canyon. I worked in the laboratories of its zoological museums. I acquired more friends

⁸ Page, N. (ed.) *Nabokov: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1982

than I ever had in Europe, My books-- old books and new ones-- found some admirable readers. I became as stout as Cortez-- mainly because I quit smoking and started to munch molasses candy instead, with the result that my weight went up from my usual 140 to a monumental and cheerful 200. In consequence, I am one-third American-- good American flesh keeping me warm and safe.”⁹

No obstante, limitar el significado de la novela a la belleza de la lengua inglesa sería algo inhumano, porque su gran éxito radica en que se trata de personajes que sufren la vida, y con respecto a Nabokov, el éxito radica en la moral de su obra. Es esto por lo que es necesario volver otra vez a la historia del chimpancé que inspiró a Nabokov, porque detrás de esa historia hay intensas emociones humanas. Como ya se ha sugerido, la imagen principal de *Lolita* es la misma que la historia del chimpancé: el dibujo del animal mostraba “las barras de la jaula de pobre criatura”. Andrew Field afirma que “la imagen del zoo y la jaula, son ambas figurativas y reales”, son imágenes recurrentes y significativas en Nabokov ya que el autor entiende la jaula como una metáfora dual del arte y el destino humano. El argumento de *Lolita* es el intento perversamente logrado de escapar de la jaula: tanto Lolita, la niña perdida, y Humbert Humbert, el gran pecador, están en una jaula; y si ellos escapan, sólo lo pueden lograr a través de la muerte: Lolita, en el remoto pueblo de Gray Star y Humbert, en su celda, en la prisión. Pero para Humbert no está todo totalmente perdido a pesar de su perversidad moral. Humbert necesita utilizar a Lolita para poder crecer interiormente, y en esta idea radica la tragedia.

⁹ Vladimir Nabokov's interview. *Playboy*. 1964.

Peter Stegner señala que la última parte de la novela parece ser una parodia de redención y purificación a través de la destrucción simbólica del yo (el pervertido Humbert mata al pervertido Quilty). Stegner está de acuerdo en que la parodia es un elemento esencial de la novela, pero “parodia” es, en este caso, una señal de moralidad.

El mensaje moral está en las palabras del Humbert en las últimas páginas del libro. Humbert ha contado toda la historia, pero entonces recuerda un día poco después de la huida de Lolita, en que debido a las náuseas se ve obligado a detener su automóvil en un paraje solitario entre montañas; entonces entre el silencio escucha

“una melodiosa unidad de sonidos que subía, como vapor, de una pequeña ciudad minera tendida a mis pies, en un pliegue del valle... Y pronto comprendí que todos esos sonidos tenían una misma naturaleza, que eran los únicos sonidos provenientes de las calles de la ciudad transparente...Lo que oía no era sino la melodía de los niños que jugaban, no era sino eso... Y entonces supe que lo más punzante no era la ausencia de Lolita a mi lado sino la falta de su voz en ese concierto.” (*Lolita*, 385)

Las cartas Nabokov-Wilson¹⁰ nos dan una pista sobre el origen de la (supuesta) epifanía moral de Humbert, y evoca la experiencia de Nabokov, un día mientras cazaba mariposas en una colina en Colorado (muy cerca de un

¹⁰ Nabokov, V. *Dear Bunny, Dear Volodia The Wilson-Nabokov Letters*. Edited by Simon Karlinsky. New York: Harper and Row, 1980. Las cartas que intercambié Vladimir Nabokov con Edmund Wilson es uno de los materiales más valiosos para conocer la génesis y elaboración de *Lolita*. Wilson, considerado el mejor crítico literario de la época, fue amigo íntimo de Nabokov hasta que, paradójicamente, se sumó a las críticas acérrimas de *Lolita* cuando la novela por fin se publicó en Estados Unidos.

pequeño pueblo llamado Dolores). Ese día Nabokov descubrió una nueva especie de mariposa – *Lycaeides sublivens* Nabokov – en una colina donde lo único que se oía “era el sonido a lo lejos de los niños que jugaban”. Para muchos críticos, esta tardía autoacusación de Humbert de haberle robado la infancia a Lolita es un último intento desesperado por conseguir la redención. Para otros, incluso en esta escena es necesario recordar la total crueldad de Humbert y desconfían de su arrepentimiento. En cualquier caso, lo que realmente importa no es si Humbert finalmente se arrepiente o no, sino que – sin justificación posible alguna – ha cometido algo tan atroz como para alertar a cualquier lector de todas las verdades que a lo largo de la novela ha intentado esconder, eludir y repudiar. Él mismo se confiesa como asesino, pero su mayor crimen es la vida que le impone a Dolores Haze, una esclavitud sexual de los 12 a los 14 años a la que únicamente Lolita consigue ponerle fin fugándose con otro abusador.

Vera Nabokov, en una carta a su amiga Flippa Rolf en marzo de 1966, lamentaba que Lolita

“was discussed by the papers from every posible point of view except one: that of its beauty and pathos. Critics prefer to look for moral symbols, justification, condemnation, or explanation of HH’s predicament... I wish, though, someone would notice the tender description of the child helplessness, her pathetic dependence on monstrous HH, and her heartrending courage all along culminating in that squalid but essentially pure and healthy marriage, and her letter, and her dog. And the terrible expression on her face when she had been cheated

by HH out of some little pleasure that had been promised. They all miss the fact that “the horrid little brat” Lolita, is essentially very good indeed – or she would not have straightened out after being crushed so terribly, and found a decent life with poor Dick more to her liking than the other kind.¹¹

Ha privado a Lolita de su infancia y, en cierta manera, de toda su vida porque nunca se recupera una infancia perdida. La novela celebra y lamenta todas las infancias perdidas; todo el tiempo perdido. Sin embargo, el significado de la novela no puede estar sujeto únicamente a generalizaciones morales. No es un libro didáctico y no es una sátira de Norteamérica. Para Nabokov, “la sátira es una lección; la parodia es un juego”, pero aunque el autor rechaza las lecciones siempre está dispuesto a jugar. *Lolita*, por tanto, puede que sea una parodia como sostiene Appel y otros tantos; y una parodia de infinita complejidad. En este sentido se podría señalar una analogía de la estructura de la novela con esas muñecas rusas de madera en las que cada muñeca contiene a otra en su interior; así, *Lolita* es una gran parodia que engloba y contiene pequeñas parodias dentro de sí. El viaje que emprende Humbert persiguiendo al hombre que le ha arrebatado a Lolita es una parodia de la novela detectivesca, y así encontramos una analogía – quizás un tanto distante – con Poe, que es considerado por los americanos como el inventor de la novela detectivesca. Más que parodia, hay también analogías – no demasiado distantes – con las historias de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, quien a pesar de tener la afición de fotografiar niñas – especialmente

¹¹ Schiff, Stacy. *Vera (Mrs. Vladimir Nabokov)*. New York: Modern Library, 2000; 236.

desnudas – siempre pensó que su interés era puramente inocente. Nabokov admitió que “Humbert tiene una patética afinidad con Lewis Carroll”, aunque las referencias a Lewis Carroll (Charles Dogson, en realidad) son mucho más significativas en *Pale Fire* que en *Lolita*.

Sin embargo, hasta las más estrictas parodias literarias están relacionadas con los personajes de la novela como seres humanos, con el significado humano de la novela. Por ejemplo, entre las parodias de diversos poemas que Humbert Humbert recita a Quilty hay una mezcla confusa que reconocemos como una imitación de “Ash Wednesday” de T. S. Eliot; pero Eliot a su vez está parodiando el poema de Guido Cavalcanti “Perch’ io non spero di tornar”, que en definitiva es el lamento por la amada perdida.

1.4.1.2 Estética

No podemos eludir unas páginas añadidas que se ha convertido en una parte real de la novela – el epílogo del propio Nabokov al final de la novela y que fue escrito poco después de que la novela fuera publicada por primera vez en 1955. En este epílogo Nabokov habla del problema artístico de lo que el autor y su obra suponen:

“After doing my impersonation of suave John Ray, the character in *Lolita* who pens the Foreword, any comments coming straight from me may strike one – may strike me, in fact – as an impersonation of Vladimir

Nabokov talking about his own book. A few points, however, have to be discussed; and the autobiographic device may induce mimic and model to blend". (*Lolita*, 311)

Richard Rorty¹² anima a hacer una distinción entre los libros que nos ayudan a volvernos autónomos y los libros que nos ayudan a volvernos menos crueles. Con frecuencia se contraponen los libros importantes para evitar tanto la crueldad social como la individual – con el carácter de libros “con un mensaje moral” – a libros cuyos propósitos son, en cambio, “estéticos”. Los que establecen tal contraste entre lo moral y lo estético y dan prioridad a lo moral, distinguen habitualmente entre una facultad humana esencial – la conciencia – y una facultad adicional y optativa, el “gusto estético”. Los que establecen el mismo contraste a favor de lo “estético” presuponen a menudo una distinción semejante. Pero estos últimos entienden que el centro del yo es el deseo de autonomía del ironista, el deseo de un tipo de perfección que nada tiene que ver con sus relaciones con otras personas.

Esa falta de comprensión para la ironía es una de las razones por las que es difícil convencer a un metafísico liberal que algunos escritores que proporcionan placer a un pequeño grupo de lectores que captan sus alusiones podrían ser, no obstante, figuras sobresalientes, capaces de modificar la dirección del pensamiento filosófico. Es también difícil convencer al metafísico liberal del valor de libros que no ayudan a evitar la crueldad, no por advertirnos de la injusticia social sino por advertirnos de las tendencias a la crueldad inherentes a la búsqueda de la autonomía. En este sentido, continúa afirmando

¹² Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Ed. Paidós. Barcelona. 1991; 162.

Rorty: “Lo más que un ironista liberal puede aproximarse a la reconstrucción de la clásica distinción entre lo moral y lo estético según se aplica a los libros, consiste en agrupar los libros diferenciando aquellos que nos proporcionan nuevos estímulos para la acción (...) de los que simplemente ofrecen distracción. Los primeros sugieren que uno debe cambiar su vida. Los segundos no dan lugar a esa cuestión; lo introducen a uno en un mundo donde no hay desafíos. Una de las consecuencias desdichadas de la popularidad de la distinción entre lo moral y lo estético es la confusión de la búsqueda de autonomía con la necesidad de distracción y de placer. Es fácil que incurran en esa confusión los que no son ironistas y no comprenden en qué consiste serlo: personas que nunca han tenido dudas acerca del léxico que emplean. Esas personas – los metafísicos – suponen que los libros que no proporcionan medios para los fines que es típico formular mediante ese léxico, tienen que ser, si no inmorales o inútiles, apropiados sólo para proyectos privados.¹³” (Rorty, 162)

Según Rorty, Nabokov precavó al intelectual liberal ironista de las tentaciones de ser cruel. A partir de su autobiografía *Speak, Memory*, Rorty afirma que lo único que realmente podía abatir a Nabokov era el temor de ser cruel, o de haberlo sido. Más específicamente lo que temía era sencillamente la posibilidad de no haber notado el sufrimiento de alguien con el que hubiese estado en contacto. Dramatizó la tensión entre la ironía privada y la esperanza liberal. En este párrafo, Nabokov oscureció las distinciones que deseó establecer:

¹³ Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Ed. Paidós. Barcelona. 1991.

“There are gentle souls who would pronounce *Lolita* meaningless because it does not teach them anything. I am neither a reader nor a writer of didactic fiction, and, despite John Ray’s assertion, *Lolita* has no moral in tow. For me a work of fiction exists only insofar as it affords me what I shall bluntly call aesthetic bliss, that is a sense of being somehow, somewhere, connected with other states of being where art (curiosity, tenderness, kindness, ecstasy) is the norm. There are not many such books. All the rest is either topical trash coming in huge blocks of plaster that are carefully transmitted from age to age until somebody comes along with a hammer and takes a good crack at Balzac, at Gorki, at Mann.” (*Lolita*, 315)

Al escribir este párrafo que él sabía sería el más discutido, el epílogo de *Lolita*, Nabokov identifica el arte con la copresencia de “la curiosidad, la ternura, la bondad, el éxtasis”. No es casual que Nabokov utilizara la palabra “curiosidad” en primer término. El artista curioso, sensitivo, será el paradigma de la moralidad porque es el único que siempre advierte todo. Nabokov quisiera que las cuatro características que forman el arte fueran inseparables, pero tuvo que reconocer el desagradable hecho de que los escritores pueden alcanzar el éxtasis y producirlo aun dejando de advertir el sufrimiento y siendo indiferentes ante las personas cuyas vidas le proporcionan su material. Desearía con desesperación que el talento artístico bastase para asegurar la virtud moral; pero sabe que no existe relación alguna entre la contingencia y selectiva curiosidad del artista autónomo y la creación de un mundo en que la ternura y la bondad sean la norma humana. Por eso Nabokov crea personajes como

Humbert, extáticos y crueles al mismo tiempo, observadores y despiadados, poetas que son curiosos sólo selectivamente, tipos obsesivos tan sensibles como duros.

Richard Rorty denomina a Humbert “monstruo de la incuriosidad” en el sentido de que como abusador de Lolita, no es capaz de ver a Lolita como sustancia, no es capaz de sentir curiosidad por su persona ni por sus vivencias. La epifanía moral de Humbert al final de la novela, es un reconocimiento tardío del delito que su incuriosidad le ha llevado a cometer. Pero esta disculpa de Humbert no es para conseguir el perdón sino para preservar su propio arte y compartir así una eternidad estética con Lolita.

1.4.1.3 El tiempo

El concepto de tiempo es un elemento de importancia vital, sutileza y valor estético en las novelas de Nabokov. *La dádiva* y *Lolita* están creadas a base de cambios rápidos de planes y de una sofisticación suprema desde el punto de vista temporal. La posición temporal del narrador y observador en el texto, constantemente cambia: a menudo pasa de un discurso en futuro borroso al tiempo del texto; y el personaje observador va saltando de su presente al futuro, al pasado, al tiempo histórico, al tiempo de los recuerdos, al tiempo de los sueños.

Esta paradoja del tiempo doble de Nabokov (el tiempo del personaje narrador y el tiempo del personaje actor) en ningún otro sitio ocupa un lugar tan

importante como en *Lolita*, ya que la novela tiene forma y estructura – una espiral que contiene en sí misma su propio tiempo, un tiempo que se escapa. En *Lolita*, los momentos más sublimes e importantes de *La dádiva* están invertidos, ironizados, con el traspaso de la acción a la esfera erótica. Los héroes principales de las dos novelas son poetas, aunque uno goza de un auténtico talento y el otro tiene facultades de imitador; ambos están intentando escribir narrativa autobiográfica con el objetivo de restablecer la línea de sus destinos; a ambos, aunque a niveles distintos, les son familiares rasgos de la personalidad creativa del propio Nabokov: el recuerdo sobre el paraíso perdido de la infancia, el gusto por la palabra, la erudición, una sensibilidad especial para “la magia de los juegos”, cierta intolerancia hacia la vulgaridad, etc.

Si en el comienzo de *La dádiva* la narración transcurre en tercera persona y luego, inesperadamente, resbala a la forma personal, en *Lolita* el texto comienza como si fuera una autobiografía, y al llegar al capítulo cinco, sin ningún motivo, pasa a tercera persona y va alternando las dos formas a lo largo de la novela. Este espejismo juega también con las aspiraciones genéricas del autor: al final *La dádiva* se convierte en una autobiografía “maquillada” como novela tradicional. *Lolita* resulta ser una novela “maquillada” como una confesión autobiográfica.

En su introducción a la edición inglesa de *La dádiva*, Nabokov afirma que su heroína no es Zenaida Merz, sino la literatura rusa; esto explica que ya en la primera frase de la novela podamos observar una alusión a *La hija del capitán* de Pushkin y a *Infancia* de Tolstoi. Del mismo modo, también *Lolita* comienza con una alusión literaria: “Lolita o las confesiones de un viudo de raza blanca”; con este subtítulo, Nabokov no sólo está parodiando los títulos de

las novelas eróticas baratas, sino que también hace referencia a la colección en prosa titulada *Confesiones de un viudo* y a la tradición laica confesional, mejor dicho, aquella parte de dicha literatura que busca escandalizar al lector. En el sistema estético de Nabokov la “confesionalidad” no disimulada, es la calidad de la literatura vulgar, falsa, no auténtica.

En varias entrevistas, ensayos y en sus clases de literatura sobre *Madame Bovary*, Nabokov critica el tipo de solipsismo romántico. Su personaje Yasha Chernyshevski, cuya historia “triste y sencilla” nos cuenta en el primer capítulo de *La dádiva*, es un joven poeta que vive de acuerdo con las reglas del romanticismo peterburguense, resulta al final ser la víctima de la misma “enfermedad literaria” de *Emma Bovary* (no es casual el hecho de que los objetos vulgares de la pasión de ambos personajes lleve el mismo nombre, Rudolf). De acuerdo con el canon simbolista, Rudolf y sus amigos interpretan un drama amoroso anormal que evoca el triángulo sobre el que escribía Anna Ajmátova en el “Poema sin héroe”, un drama con un suicidio absurdo al final de la obra.

Nabokov está introduciendo en su obra un argumento de tal índole sólo como pretexto para la polémica, como antítesis al método creativo natural del personaje principal de *La dádiva*. Nabokov, este motivo secundario de *La dádiva* en *Lolita* lo pasa a un primer plano y en este sentido *Lolita* se entiende como una novela cultural-filosófica acerca de un creador que está intentando encarnar en la propia vida sus ideas más queridas. No en vano, las confesiones del erotómano y esteta Humbert están basadas en una retahíla de textos de “la creación de la vida” de diferentes literaturas y periodos, desde el prerromanticismo hasta la modernidad, y el narrador se define a sí mismo

poeta, soñador y pecador. (El héroe de *Lolita* no oculta su familiaridad con personajes literarios. Entre aquellos cuyos papeles implícitamente interpreta Humbert Humbert, destacan: *Werther* de Goethe, E. A. Poe, Rimbaud, Oscar Wilde, Robert Browning, Stavrogin de *Los demonios*, y el moreno guaperas de las novelas rosa.)

En la confesión de Humbert Humbert vemos temas de la poesía y narrativa erótica de los simbolistas rusos. A nivel de género y argumento los principales subtextos y objetos de parodia en *Lolita* resultan ser dos famosas confesiones de dos escritores por los que Nabokov procesaba una marcada antipatía:

- La confesión del héroe de *Los demonios* de Dostoievski, que abusa de una niña de doce (la edad de Lolita). Esta confesión de Stavrogin fue interpretada en los años 20 como un texto autónomo que testificaba un conocimiento demasiado bueno por parte del autor del acto y psicología de este pecado.
- La confesión de Oscar Wilde en *De Profundis*, que destaca por un nivel superior de autoalabanza.

En *Lolita*, no es perverso por sí solo el sueño erótico del personaje, sino que es perversa su intención de imponer al mundo exterior, de querer encarnar en él, no la creación, sino una realidad mal estudiada. Humbert Humbert no necesita una Lolita real sino su fantasma. La conciencia de HH está orientada hacia una búsqueda de analogías obvias; ignorando los detalles y cambiando las diferencias individuales por las de la especie nínfula-no nínfula, Humbert

Humbert automáticamente está dando a Lolita una nueva identificación total con la novia muerta de la que tampoco tiene recuerdos claros y a que a su vez está identificada con la Annabel Lee de E. A. Poe. Según Nabokov, Humbert Humbert está cometiendo el pecado gnoseológico más grande, el de la degeneración, y como consecuencia, los enigmas del mundo son impenetrables para él.

Para Nabokov, el acto creativo auténtico es el momento de la “epifanía”, de la compenetración del sujeto con el objeto, cuando la pared de la celda de nuestro “yo” se derrumba, y desde el exterior irrumpe el no-yo precipitándose para ayudar al preso que está ya en plena libertad. En la creatividad, él ve la capacidad realizada para amar, y el amor lo entiende como un valor supremo ontológico, como la liberación de esta celda del yo y la salida del tiempo a la eternidad. La relación de HH con el no-yo es la antítesis de este amor-creatividad; intenta controlarlo todo y a todos, y como consecuencia, está creando el mal absoluto en todas las esferas de la existencia. Como respuesta a esta actitud de Humbert, lo no-yo, dirigido en la novela por el autor plenipotente, está golpeando y humillando a Humbert, está destruyendo todos sus planes e ilusiones y solo cuando se ve vencido para siempre en esa lucha desigual, pierde a Lolita. Lolita, en su conciencia retrospectiva, pasa de nínfula a otro yo igual, y de este modo Humbert Humbert obtiene la capacidad de amar que le libera de su miedo maniaco al tiempo.

Sin embargo, este amor tardío no sólo puede salvar a Humbert, sino que también lo pone en una situación trágica, primero porque la Lolita real la ha perdido para siempre y segundo, porque liberado ya de las cadenas de su yo, por primera vez empieza a entenderse a sí mismo y se describe como un

criminal, un maníaco que ha privado de la infancia a una niña de doce años. Su epifanía al final de la novela, no es un instante de felicidad, sino un instante de total desesperación, cuando escuchando la melodía de los niños jugando, entiende que “lo más punzante no era la ausencia de Lolita a mi lado, sino la ausencia de su voz en ese concierto” (*Lolita*, 435).

Humbert Humbert es capaz de arrepentirse y de tener compasión, y como consecuencia, pasa al nivel más sublime de la conciencia que le acerca a los auténticos creadores: no en vano, en el último párrafo de su confesión, está alabando la bendita materia de este mundo que antes sólo veía como muerte y suciedad. El propio Nabokov afirmó en una entrevista: “No creo que *Lolita* sea un libro religioso, pero sí que es un libro moral. Y creo que Humbert en su recta final es un hombre con moral porque se da cuenta de que ama a Lolita (en cursiva en el texto de la entrevista) como se debe amar a una mujer. Pero es demasiado tarde porque él ha destruido su infancia. En este sentido, hay cierta clase de moralidad en la novela”. (Opiniones contundentes, 78)

Sin embargo, algunos críticos americanos ven en el arrepentimiento del personaje principal de *Lolita* un engaño de turno, un juego calculado con el que Humbert Humbert quiere despertar la compasión de los lectores crédulos. Precisamente, la sofisticada composición y el propio estilo de la confesión, ponen en duda cualquier autovaloración del narrador, ya que son sólo métodos retóricos lo que Humbert Humbert emplea para autodisculparse y autoalabarse. Humbert es lo que la literatura en lengua inglesa llama un *unreliable narrator*, cuya versión subjetiva de los sucedido rompe la presunción de la realidad, puede enmascarar información, mezclar la fantasía y la realidad y dar explicaciones falsas de los sucedido. Humbert Humbert se contradice tantas

veces a sí mismo que su personalidad pierde todos los rasgos definitorios; se dobla en dos humberts, el Humbert que escribe y al que está describiendo, y cada uno de estos se desdoblan en varios humberts más. Esto también lo indica el doble nombre del héroe y aquellos epítetos y apodosos que se aplica a sí mismo.

1.4.1.4 Máscaras y voces.

En el tiempo principal del argumento HH constantemente está ocultando su cara, interpretando bajo varias **máscaras** teatrales, cómicas, trágicas, melodramáticas... y cada una de ellas tiene su antítesis. La máscara de un payaso se turna con la del destino del héroe trágico, la máscara del vengador Hamlet por la del engreído Rey Lear; del mismo modo que la cara del Humbert al que está describiendo es distinta a la del Humbert escritor.

Al comienzo de la novela HH empieza un diálogo con los supuestos receptores del texto, que están tanto en su interior como en el exterior. Por una parte se está dirigiendo a Lolita, a Charlotte, a sí mismo, a otros personajes secundarios y por otra parte a los jueces, al jurado, al lector, cuyas reacciones está provocando e intuyendo. Dependiendo del receptor, cambia la máscara del narrador; todos los mensajes de HH a Lolita están formados por marco circular que empieza y termina con su nombre; unos mensajes son trágicos y patéticos, otras veces son paródicos, mezclados con clichés de la confesión, juegos, etc...

La estructura de la narración se hace más sofisticada porque en ella entra la voz, apenas perceptible, de su auténtico dueño, de su autor plenipotente cuya presencia insinúa Humbert cuando en el capítulo dos, confiesa: “estoy escribiendo bajo vigilancia”. La intervención del autor es mucho más palpable en la traducción rusa de Lolita debido a las citas implícitas de la literatura rusa, y estas intervenciones aumentan considerablemente al final de la novela.

La paradoja principal del libro radica en que la narración en primera persona contiene afirmaciones compatibles, desde el punto de vista lógico, pero contradictorias en varios sucesos principales de la narración. Por ejemplo, HH muchas veces se autocalifica de homicida, pero en la confesión, inesperadamente, aparece una duda respecto esta afirmación porque está hablando del homicidio en modo subjuntivo.

En plan existencial, la carta que remite la señora de Richard F. Schiller imaginada por Humbert, significa su salida fuera de los límites de su propio yo, un salto del egoísmo hacia el amor, el sentido del cual define V. Soloviev: “El sentido del amor está en que el amor nos hace reconocer con todo nuestro ser en otra persona aquel significado central, incondicional, el que sólo sentimos en nosotros mismos. El amor es importante no sólo como uno de nuestros sentimientos, sino como el traspaso de todo nuestro interés vital, desde nuestro interior, en algo diferente; el cambio del centro de nuestra vida personal.”¹⁴

En plan estético, el momento cuando en la conciencia de HH empieza a sonar la voz de Lolita, es el momento de la explosión estelar de la inspiración, de la compenetración del pasado y del futuro imaginado, es el momento de la

¹⁴ Soloviev, Vladimir. *El significado del Amor*. Ed. Monte Carmelo. Burgos. 2010; 14

idea del nacimiento del libro. Después de este paso a otro plano de la existencia, HH obtiene cierta fuerza creativa; ahora no está movido sólo por su narcisismo, sino también por el amor que lo ha convertido en un imitador y en un maestro. Su mayor alcance estético es su encuentro con Lolita ya mayor; el episodio inventa para Lolita un futuro en el que no hay lugar para él; y el destino, aunque parece banal, corresponde a los deseos de la propia Lolita. No sólo le regala a su amada 4000 dólares, sino lo que es más importante, la oportunidad de tener un buen marido cuya descripción corresponde al retrato favorito de su infancia. Todo este episodio constituye para Humbert un acto de autorrenuncia, de altruismo, a pesar de que no puede evitar cierta ironía al hablar del marido de Lolita.

1.4.1.5. Alusiones a Dostoievski en *LOLITA* a través de los personajes femeninos.

Nabokov desarrolla su elenco femenino de personajes dándoles dimensión y otorgándoles el estatus de personas con derecho propio. Dostoievski en *Crimen y castigo*, quizás llevado por su intención moral, crea personajes que se identifican con ideas proyectados en una sola dimensión. A pesar de las reiterativas protestas de Nabokov sobre su precursor, Dostoievski tuvo un impacto tangible en el retrato de las heroínas de Nabokov. No obstante, Nabokov llevó la tradición más allá al trasladar estos personajes femeninos a un ambiente americano; como consecuencia, dio al fenómeno de *poshlost* y a

la figura de *pravednitsa* (mujer deshonrada pero honesta, portadora de la verdad; como Sonia, de *Crimen y castigo*) nuevos significados, al encontrarse estos personajes femeninos imbuidos e influenciados por el consumismo americano de la mitad de los años 20.

Se puede atribuir el desagrado de Nabokov por Dostoievski, a las dimensiones morales y religiosas de la obra de este último, sobre lo cual Nabokov observó:

“Non-Russian readers do not realize two things: that not all Russians love Dostoevsky as much as Americans do, and that most of those Russians who do, venerate him as mystic and not an artist. He was a prophet, a clap-trap journalist and a slapdash comedian... his sensitive murderers and soulful prostitutes are not to be endured for one moment.”
(SO 35)

Lo que llama la atención después de leer *Lolita* y otras obras de Nabokov, es la rendición del propio Nabokov a ese mismo prototipo de personajes literarios descritos por Dostoievski. Después de todo, ¿no es Humbert Humbert “a sensitive murder”? ¿no es Lolita una variante de la “soulful prostitute” al estilo de Sonia? Muchos críticos contemporáneos, como O’Connor, Seiden o Connolly, han resaltado esa relación compleja de Nabokov con Dostoievski e incluso alguno ha llegado más lejos al calificar a Dostoievski de precursor de Nabokov (O’Connor 65). Así Nabokov habría transportado y

adaptado los personajes de Dostoievski al contexto de su América contemporánea.

Struve señala que “Nabokov’s conception of literature as an artifice, his interest in and concern with the problems of composition, of pattern, his outspoken contempt for any kind of ‘message’ in literature, be it social, moral, or religious-philosophical, are all against the grain of the Russian literary tradition, if not also of much of the European tradition of the nineteenth century” (162).

A pesar de que hay importantes diferencias entre los dos autores a nivel de temperamento artístico, de técnica estilística, y de su visión del mundo y a pesar de la profunda antipatía que Nabokov profesó de forma tan crítica y tan abierta hacia Dostoievski, hay evidencias en la prosa de Nabokov que delata una relación mucho más compleja entre ambos autores. Después de todo, como indica Harold Bloom, “the influence cannot be willed” (11).

En el tratamiento que Nabokov da a los personajes femeninos como prostitutas, niñas o madres, puede ser visto como una reencarnación real de otros personajes femeninos consagrados de la tradición de la literatura rusa que puede extenderse hasta la Tatiana de *Eugenio Onegin* de Pushkin.

Nabokov posiblemente habría rechazado esta clasificación, ya que él no creía en el hecho de clasificar a los escritores adjudicándoles etiquetas y tradiciones, en lugar de eso, Nabokov prefiere estudiar a los autores por sí solos, separados, como dejó patente en sus *Lecciones de Literatura*, donde escribe sobre Kafka, Austen y Proust de manera aislada. Esto ayuda a conceptualizar la obra de Nabokov no sólo en términos de relación con sus

predecesores, sino también en relación con sus contemporáneos, como Updike y Amis, sobre los cuales tuvo una gran influencia.

Como señala Connelly, al examinar la relación de Nabokov con el legado de sus predecesores, es necesario marcar una diferencia entre las declaraciones que hizo Nabokov en sus entrevistas y conferencias, y los ecos y alusiones que incorpora a su obra literaria. Esta idea es esencialmente pertinente con Dostoievski, ya que *Lolita* tiene más referencias intertextuales a *Crimen y castigo* que a ningún otro texto (Connelly 67).

La risa, el bochorno y la parodia, son una constante en la obra de Nabokov, especialmente en *Lolita*. En este sentido, los héroes (más las heroínas) de Nabokov encarnan el concepto del denominado *poshlost*. La palabra representa el materialismo ufano, la mediocridad, la vulgaridad, la máxima mentalidad consumista. Para Nabokov, *poshlost* “is not only the obviously trashy but also the falsely impotent, the falsely beautiful, the falsely clever, the falsely attractive” (Nabokov, 70). Para Alfred Appel, “it is an amalgam of pretentiousness and philistine vulgarity” (Appel, 34). Nabokov, no solamente concede esta cualidad de “*poshlost*” a los personajes masculinos – como hacen sus predecesores – sino que también se lo otorga a los personajes femeninos.

Para Dostoievski, los personajes constituyen sustituciones a ideas apabullantes que determinan el curso de sus vidas. Este eco lo vemos en Humbert Humbert de *Lolita*, ya que su amor hacia las ninfulas es el elemento que dirige su vida y es todo en lo que piensa y hace. Es destacable que **el uso del doble** también es utilizado por ambos escritores. Según Nabokov,

Dostoievski lo adoptó del relato corto de Gogol, "La nariz" (*Strong Opinions*, 72). No sorprende que Nabokov desaprobara la manera en que Dostoievski presenta a los personajes en dos términos relativamente dimensionales, el psicológico y el ético. Según Nabokov "Dostoevsky characterizes his people through situation, through ethical matters, their psychological reactions, their inside ripples" (*Lecciones de literatura rusa* 104). También critica a Dostoievski porque en su opinión, no desarrolla al personaje:

"Dostoevsky's characters have yet another remarkable feature: throughout the book they do not develop as personalities. We get them all complete at the beginning of the tale, and so they remain without any considerable changes although their surroundings may alter and the most extraordinary things may happen to them." (*LRL* 109)

Otro elemento dostoievskiano importante que tuvo influencia en Nabokov a la hora de crear el personaje de Lolita, es la figura de la *pravednitsa*, prototipo de mujer deshonrada y portadora de la verdad y la justicia. Emerson afirma:

"Sonya Marmeladova in *Crime and Punishment* is a *pravednitsa*; she never doubts the rightness of her views over the vacillating anguish of Raskolnikov. But she rarely preaches, either to him or to the reader. Only when directly interrogated does she share the grounds of her faith, and then reluctantly. She is aware of her truth unconsciously, in action, because she is fused with it. Her concern and love are directed at all

times toward saving the tormented hero. Such self-effacement is a trademark of Dostoevsky's righteous people, whose gestures are turned wholly outward, and who (unless ill with epilepsy and raving) tend to be short on words." (37)

Otro ejemplo de *pravednitsa*, sería Liza, de *Memorias del subsuelo*, una prostituta marginada que ofrece amor y compañía al "hombre del subsuelo", y que encarna su salvación aunque sea rechazada por él. Como Nabokov observa, Liza, como Sonia, no son personajes desarrollados, sino planos, no hay evolución de los mismos a lo largo de la novela. En Nabokov, aparte de la evidente ausencia de religión en toda su obra, encontramos que Lolita – como muchos de sus personajes femeninos – tiene rasgos de *pravednitsa*. No obstante, en Nabokov, la figura femenina de la salvación está ligada a la maternidad y a la posibilidad de procreación o de creación artística.

El personaje de Charlotte Haze merece un minucioso estudio, ya que es la encarnación de la clase media americana, inmersa en la cultura del consumismo de los años 50. Charlotte es el más claro ejemplo del tratamiento satírico que Nabokov da a las obligaciones estandarizadas de la vida americana, exhibiendo un punto de *poshlost*. Por otra parte, Charlotte tiene buen corazón y esto juega a su favor a la hora de ganarse la simpatía del lector. Humbert ataca sin piedad su poca sofisticación y es el blanco de insultos continuados por parte de Humbert. Critica la casa de Charlotte y la califica de "a white-frame horror ... looking dingy and old, more gray than white – the kind of place you know you will have a rubber tube affixable to the rub faucet in lieu

of shower” (*Lolita* 36). Insulta también su aspecto “the poor lady was in her middle thirties, she had a shiny forehead, plucked eyebrows and quite simple but not unattractive features of a type that may be defined as a weak solution of Marlene Dietrich” (*Lolita* 37).

Sin embargo no sólo se trata de Charlotte Haze: Jane Farlow, Valeria, Melanie Weiss, Shirley Holmes, Miss Pragg, prácticamente todos los personajes femeninos que aparecen en *Lolita* son satirizados y descritos despiadadamente por Humbert como estúpidas, falsas y poco atractivas.

Mientras que la vida banal de Charlotte sintetiza todo lo desechable de la sociedad Americana de los años 50, también simboliza la incomodidad de Humbert de vivir en el Nuevo Mundo. Por esta razón, de algún modo Humbert teme a Charlotte y admite: “Bland American Charlotte frightened me” (*Lolita* 259). De hecho, no es capaz de matarla mientras nadan juntos en su excursión Hourglass Lake. El personaje de Charlotte, tiene un poder muy sutil “fuera de escena”, haciendo que su papel sea mucho más importante de lo que en un principio parece. Tiempo después de haber muerto, Humbert invoca su nombre en numerosas ocasiones “Charlotte, I began to understand you” (149), “Charlotte’s face in death” (163), “as Charlotte used to say” (229) and “gracefully, in a blue mist, Charlotte Haze rose from her grave” (275). A través de todas estas referencias Humbert reconoce que aun después de muerta, Charlotte sigue teniéndole controlado. En este sentido Herbold afirma:

“Although Humbert and Nabokov both seem unequivocally to reject the typical American adult female as stupid and unattractive, Charlotte is also strangely sympathetic...she subtly controls Humbert’s fate from the beginning, not only as a character but also as a representation of a real female author who has already written what anticipates many of *Lolita*’s themes. For just as Nabokov slyly reveals that beneath the ill-educated and naïve girl, who supposedly shares neither his sexual fantasy nor intellect, there lurks a sophisticated partner/antagonist, who also divulges that behind the dopey small-town bridge player and pretentious book club member stands a highly sophisticated female rival/co-author of *Lolita*.”
(93)

El personaje de Charlotte debería ser eliminado de la novela porque no encaja con el prototipo de mujer con el que tanto Nabokov como Dostoievski trabajan, y en cierto modo amenaza el equilibrio de la novela. Ambos escritores muestran inquietud hacia mujeres potencialmente dominantes con capacidad para desestabilizar el rumbo en el que ha de transcurrir la novela. Este tipo de personajes femeninos, en Dostoievski y Nabokov, necesitan permanecer en su sitio.

Herbold afirma que *Lolita* también forma parte de este estereotipo femenino. Es una víctima de la misma forma que lo es Liza de *Memorias del subsuelo*; como Liza, *Lolita* no tiene adónde ir y recurre a un hombre que la ama, pero que al mismo tiempo la oprime. Incluso al final de la novela, *Lolita* es asociada a la deshonrosa profesión de Liza en la mente de Humbert:

“Lolita always had an absolutely enchanted smile for strangers, a tender furry slitting of the eyes, a dreamy radiance of all features... one found it hard to reduce such sweetness to a but magic gene automatically lightened up her face in atavistic token of some ancient rite of welcome-hospitable prostitution (*Lolita* 285).

Lolita también comparte algunos rasgos con la niña de cinco años que Svidriagilov aborda en *Crimen y castigo*, y con la que imagina ser seducido del mismo modo que lo haría una prostituta: “Un par de ojos astutos y maliciosos le miraban de una manera en absoluto infantil... había algo descarado y provocador en aquella cara que había dejado de ser infantil. Era lujuria, era la cara de una ramera, la cara desvergonzada de una ramera francesa.” (*Crimen y castigo*, 521).

Humbert, es comparable a Svidrigailov al imaginar a Lolita caminando como “the ghost of a drag. Very infantile, infinitely meretricious” (41) y la ve como “the body of some immortal daemon disguised as a female child” (139). Reconoce que hay algo de prostitutas en la naturaleza de sus adoradas nínfulas:

“what drives me insane is the twofold nature of this nymphet – of every nymphet, perhaps; the mixture in my Lolita of dreamy tender childishness and a kind of eerie vulgarity, stemming from the snub-nose cuteness of

ads and magazine pictures, from the blurry pinkness of adolescent maidservants in the Old Country... and the very young harlots disguised as children in provincial brothels". (*Lolita* 44).

Herman afirma que la relación de incesto entre padre e hija es una relación de prostitución en sí misma ya que "the father, in effect, forces the daughter to pay with her body for affection and care which should be freely given. In so doing, he destroys the protective bond between parent and child and initiates his daughter into prostitution. This is the reality of incest from the point of view of the victim" (Herman 4).

Lolita también acepta entusiasmada todos los agasajos materiales y monetarios que Humbert derrocha con ella. Tiene lugar entre los dos un intercambio de comodidades e intereses, ya que Humbert consume a Lolita, ella a cambio consume raquetas de tenis, golosinas, ropa, y todos los objetos con la que Humbert le obsequia. Por un lado, Humbert es un monstruo con ella, pero por otro lado, satisface todos y cada uno de sus caprichos de adolescente sin restricciones de dinero. Cuando por primera vez están los dos juntos en la carretera, Humbert comenta:

"She believed, with a kind of celestial trust, any advertisement or advice that appeared in *Movie Love* or *Screen Land* – Starasil Starves Pimples, or "you better watch out if you're wearing your shirttails outside your jeans, gals, because Jill says you shouldn't." If a roadside said: Visit Our

Gift Shop – we *had* to visit it, we *had* to buy its Indian curios, dolls copper jewelry, cactus candy. The words “novelties and souvenirs” simply entranced her by their trochaic lilt. If some café sign proclaimed Ice-cold Drinks, she was automatically stirred, although drinks everywhere were ice-cold. She was to whom ads were dedicated: the ideal consumer, the subject and object of every foul poster.” (*Lolita* 148)

Lolita llena la ausencia de una madre a través del consumismo, y Humbert está más que feliz de poder darle todo lo que ella le pide. Incluso establecen un sistema de compensación por los favores o obligaciones sexuales que Lolita realiza “her weekly allowance, paid to her under condition she fulfill her basic obligation was twenty-one cents at the start of the Beardsley era – and went up to one dollar five before its end” (*Lolita* 183).

Lolita es meramente la encarnación de la obsesión trascendental que sufre Humbert; es meramente la encarnación de un cuerpo femenino sin que Humbert se detenga por un segundo a considerar que Lolita es un ser humano, una niña con sueños, ideas y esperanzas. Solamente al final de la novela Humbert llega a ser consciente de ello:

“and it struck me, as my automaton knees went up and down, that I simply did not know a thing about my darling’s mind and that quite possibly, behind the awful juvenile clichés, there was in her a garden and

a twilight, and a palace gate – dim and adorable regions which happened to be lucidly and absolutely forbidden to me” (*Lolita* 284).

Lolita, por fin, consigue ser considerada por Humbert como una persona con derecho propio.

Brian Boyd, en “Vladimir Nabokov: the American Years”, defiende a Nabokov frente el número creciente de feministas contemporáneas que han surgido en la escena literaria después de Nabokov.

Afirma Boyd que ““someone so decidedly male as Nabokov, equipped by his upbringing with gentlemanly notions of honor and more comfortable with a woman as a muse than woman as a writer, seemed a relic of the past ... It could be easily overlooked that for Nabokov Lolita was quite a different creature, person in her own right, and one of the characters that he found most admirable in all his works. Or that his book seethed with indignation of Humbert’s manipulation of *all* the women in his life” (655).

Nabokov no es que destacara por ser un prominente feminista, pero sí que llevó temas típicamente rusos como el *poshlost* y la *pravednitza* a nuevas esferas. Y es precisamente por ser europeo, que supo retratar el fascinante filisteísmo del Nuevo Mundo con tal precisión.

Al mismo tiempo, Nabokov transforma y normaliza la imagen de América que Dostoievski idealiza en sus novelas al situarlo como un lugar potencialmente de escape en *Crimen y castigo*. Ya que Svidrigailov, antes de

suicidarse contempla la opción de “el suicidio o emigrar a América”. O’Connor observa:

“Nabokov’s model of America is not, interestingly enough, a total departure from the Dostoevsky model. Rather, it incorporates its materialism while at the same time rendering it benign. That America portrayed in *Lolita* is indeed a materialist’s dream come true, and yet is hardly the burial ground of the spirit either. *Lolita* indeed offers a rich sampling of the diverse banalities of American manners and morals, but it also conveys a sense of exhilaration of the new world, with its modern plumbing, its many conveniences, its highways and motels and natural beauty. Nabokov confirms, in other words, much of Dostoevsky’s materialist vision of America, but defuses it of the fanatic’s absolutism” (68).

Para poder romper con la tradición de moldear a los personajes femeninos siempre de la misma manera, uno necesita dejar su tierra nativa y conceder a la heroína nuevas alas para volar en una tierra y un contexto cultural diferente. El eco de Dostoievski en Nabokov es evidente, no obstante Nabokov da a sus heroínas un nuevo contexto y se permite innovar con ellas al retratarlas de una forma multidimensional, lo que le diferencia de su predecesor.

1.4.1.6 Humbert Humbert.

El estilo de Humbert es, al mismo tiempo o alternativamente, extravagante y formal, histérico y cuerdo, extático y venenoso, sincero y engañoso, vanidoso y culpable. Arruina la vida de Lolita y acaba con la vida de Quilty, no obstante nos hace reír: Humbert es a la vez un héroe trágico, un villano trágico y un bufón. Posee una mente movible que gira con total libertad y que sin embargo es prisionera de una constante obsesión. Y en esto radica – afirma Brian Boyd – uno de los logros de la novela: Nabokov crea un estilo capaz de encajar en todos y cada uno de los surcos del polifacético cerebro de Humbert y al mismo tiempo hace sobresaltarnos línea tras línea con la libertad de la mente humana y a la vez su perversa capacidad para encarcelarse a sí misma y a los demás.

De ningún modo es justificable el comportamiento de Humbert, a pesar de que hace que los lectores – incluso los excelentes lectores – lo vean como él quiere ser visto. Se presenta a sí mismo como un alma sensible y atormentada por un amor sórdido a los ojos de un mundo incapaz de comprenderle. Lolita, por otra parte, se nos presenta como una adolescente superficial y vulgar que es afortunada – llega a decir Humbert – de ser enaltecida con tal amor, de ser elevada a un lugar muy por encima de lo que está su prosaico mundo de adolescente.

Algunos lectores han aceptado esa imagen. Robertson Davies (citado en B. Boyd, 230) afirma que el tema de la novela “is not the corruption of an innocent child by a cunning adult, but the exploitation of a weak adult by a

corrupt child” “no es la corrupción de un niña inocente por un adulto astuto, sin la explotación de un adulto débil por un niña corrupta”. Es curioso señalar que la reacción de R. Davies es común en los lectores, a pesar de que Humbert confiesa libremente lo que le ha hecho a Lolita y al hombre que ha asesinado. Siguiendo esta línea, es interesante el hecho de que Christine Clegg (*A Reader's Guide to Essential Criticism*, p.57) observa: “a predominant critical commentary in the 1960s y 1070s works by acknowledging H.H.'s impropriety, and then turns to the “fact” of what Lolita is, what Lolita does, to mitigate his actions. In these terms, Lolita is a lippy, gum-chewing, vulgar, insensitive American teenager who wants and wants. In these terms, Lolita seduces her step-father.”

Incluso los críticos más sagaces de los 60 y los 70 tienden a defender esta idea. F.W. Dupee piensa que Humbert y Lolita se seducen el uno al otro, y Alfred Appel, Jr afirma “que Nabokov nos posiciona – en contra de nuestra voluntad – del lado de Humbert”. Sin embargo, estas opiniones y la crítica en general darán un giro insospechado con conclusiones contrarias, ya que desde 1980 la pauta dominante ha sido el intento de recuperación de la propia Lolita como víctima no sólo del abuso de Humbert Humbert, sino de la visión masculina de muchos críticos de años anteriores que han otorgado a Humbert – como narrador de Nabokov – cierto grado de empatía y credibilidad moral que simplemente no merece.

Absolutamente inflado de vanidad, Humbert alardea de su apariencia, de su libido, de su discriminatoria sensibilidad, de su inteligencia, de su amor. No duda en dirigir su demoledor desprecio hacia Valeria y Maximovich, Charlotte, las amigas de Charlotte, Quilty, América y la propia Lolita. Es brutalmente

indiferente a la vida de los demás. Todos y cada uno de los personajes forman parte de un elenco de personajes irrisorios, fantoches.

Cuando a la mañana siguiente, tras la primera noche en *Los cazadores encantados*, Lolita propone a Humbert “jugar” a una travesura que ha aprendido en el campamento, Humbert sólo piensa en no perder la oportunidad, sin importarle las consecuencias, sin importarle que él es consciente de que ella no sabe las implicaciones de lo que está proponiendo. Durante dos años Humbert manipula a Lolita como antes manipuló a Valeria y a Charlotte. Se aprovecha de su ingenuidad, de su miedo al reformatorio, de su debilidad física y de su dependencia material de él. Mantiene a Lolita necesariamente contenta como para tenerla a su disposición y engañándola con pequeñas promesas que rompe inmediatamente después de tener sexo con ella. Es sumamente celoso y a la vez un consumado hipócrita: niega a Lolita la libertad para conocer chicos de su edad, y sin embargo le insiste obcecadamente para que invite a casa a sus compañeras de clases a las que describe como “nínfulas de premio de consolación alrededor de mi Lolita”. Alega en su defensa la arbitrariedad de una edad legalmente estipulada para la inocencia, pero no hay nada arbitrario en el engaño, la crueldad y el encarcelamiento. Aun siendo consciente del dolor de Lolita, Humbert no modifica ni un ápice su conducta, y oye “sus sollozos por la noche – cada noche, cada noche – desde el momento que finjo dormir.”

Nabokov intenta marcar la distancia entre él y su personaje, permitiendo al lector el acceso a la mente de Humbert. A pesar de los vicios de Humbert, Nabokov se niega a retratarlo como un monstruo inhumano, incluso lo utiliza como vehículo para expresar sus propias cualidades: la inusual riqueza de su

conciencia, la intensidad de la pasión, la ternura en la percepción de los sentidos y la multiplicidad de conciencias en un solo instante, en una sola mente.

1.4.2 Sexualidad y literatura en la América de los años 50.

Si Vladimir Nabokov no hubiera escrito una novela impactante sobre un amor ilícito, casi incestuoso, entre un adulto y una niña de doce años, probablemente habría pasado a la historia como un escritor bilingüe y bicultural, relegado a una audiencia refinada de escritores, críticos y otros intelectuales.

Nabokov tenía 55 años y llevaba tiempo anhelando la fama y el éxito comercial cuando *Lolita* fue publicada por primera vez en Europa. Lo que todavía sigue siendo un misterio, es por qué eligió escribir una novela sobre un tema con el que precisamente no se sentía cómodo en absoluto, una novela con descripciones relativamente largas y explícitas del encuentro sexual entre un adulto y una pre-adolescente, e incluso se preocupó en dejar muy claro que era la voz del aborrecido protagonista – y no del autor omnisciente – el que describía estos encuentros. Lo que está claro es que Nabokov se había dado cuenta de que para que su novela fuera un éxito, era necesario impactar tanto

como para causar un escándalo – justo como el *Ulysses* de Joyce, obra que Nabokov consideraba la mejor del siglo (Strong Opinions, 57).

A principios de los años 50, la mejor elección para un escritor con estas intenciones era centrarse en temas de sexualidad y erotismo, y más concretamente, en comportamientos de desviación sexual. La publicación de las obras de Alfred Kinsey, (sobre todo *Sexual Behavior in the Human Male*) a finales de los 40, junto con la creciente preocupación del público sobre ciertos temas de desviación sexual – tales como depredadores sexuales, pederastas y sus víctimas – abrió nuevas y creativas posibilidades en la literatura. Las discusiones médicas y psiquiátricas sobre actividades sexuales que tenían lugar fuera del “dormitorio conyugal”, proporcionó recursos imaginativos casi infinitos a autores como Nabokov, John Barth, Thomas Pynchon, y otros muchos más. Los estudios sobre sexología de Havelock Ellis y Kinsey, entre otros, junto con la agitación que estos científicos y sus discusiones habían provocado en los medios de comunicación tanto de Estados Unidos como de Europa, estableció unos fundamentos sólidos para que estos escritores trataran el tema desde una perspectiva literaria, haciendo hincapié no en los aspectos morales, psicológicos o legales de una conducta sexual aberrante, sino en sus implicaciones puramente estéticas, culturales y filosóficas. Por lo tanto, el tema de la desviación sexual focalizó la atención de la literatura en aquellos años, pero no sólo en lo referente a depredadores sexuales o al fantasma de la pederastia, sino también en referencia a adolescentes hipersexuadas deseosas de experimentar con su sexualidad y con su cuerpo. Nabokov fue simplemente uno de los primeros autores en introducir estas “nuevas” figuras culturales en el hasta entonces inalterable panorama de la producción literaria.

Además, la visión de Nabokov se vio reforzada por su habilidad para enfatizar el contraste intercultural entre la Europa occidental y Estados Unidos; al crear a un profesor inmigrante europeo y a una colegiala norteamericana Nabokov fue capaz de enriquecer el concepto de lo que sería una novela de trasfondo intercultural. El propio escritor había emigrado a Estados Unidos en 1940, necesitó por tanto casi una década de observar y reflexionar antes de poder embarcarse en la escritura de *Lolita*.

Lionel Trilling¹⁵ y el crítico contemporáneo Alexei Lalo, están de acuerdo en que la metáfora satírica que creó Nabokov va dirigida con su risa a

“the peculiar sexual hypocrisy of American life... the perpetual publicity we give to sexuality, the unending invitation made by our popular art and advertising to sexual awareness and competition. To what end is a girl-child taught from her earlier years to consider the brightness and fragrance of her hair, and the shape of her body, and her look of readiness for adventure?” (Trilling 2000, 364).

Alexei Lalo¹⁶, hace referencia a otro crítico contemporáneo, James Kincaid, que corrobora la teoría de Trilling:

“Lolita... flames with a tremendous perversity”. Possibly, but there’s no doubt that the American public does. We have, for the past 200 or so years, progressively eroticized, put at the very heart of our constructions

¹⁵ Trilling, Lionel. “Lolita. The last lover” en . *The Moral Obligation to Be Intelligent: Selected Essays*. Edited by Leon Wieseltier. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2000.

¹⁶ Alexei Lalo. “Rules of Attraction in Nabokov’s *Lolita*: Sexual portraits of the main characters and their Slavic Pedigree”. *Nabokov Online Journal*, Vol VI, 2012, 18

of the desirable, the young body, the innocent, the unspoiled. Rather than facing this head-on, we have manufactured a variety of scapegoats: day-care center operators, Roman Catholic priests, kiddie-porn rings, Internet predators. Meanwhile, we go right along, parading before us all the Jon Benet Ramseys we can find: Shirley Temple, Deanna Durbin, Patty McCormick, Brooke Shields, Drew Barrimore, the Olsen twins (Lalo, 4).

Lolita por tanto, puede ser leída como una sátira de la “hipocresía sexual” de la sociedad norteamericana, especialmente en referencia a chicas prepubescentes, pero Trilling también sugiere que el propósito de Nabokov es escribir una historia de amor.

El último comentario de Humbert es crucial para comprender el hecho de que el placer sexual está en el centro de todas las interacciones de poder de la novela. Pero sólo Charlotte, una mujer religiosa y al fin y al cabo honrada, parece encontrar placer a través del encuentro sexual “normal” con alguien de su edad. Todos los demás personajes parecen haber desarrollado algún tipo de parafilia: Quilty es claramente un pederasta, un pornógrafo amateur, y un entusiasta de las orgías y el sexo colectivo; H.H secretamente se siente atraído por la apariencia física de Annabel, es decir, “nínfulas” de unos doce años; a Lolita le gustan los hombres maduros que rondan los cuarenta años; y hasta Harold Haze, el marido difunto de Charlotte, era asiduo a prácticas sexuales extrañas que divierten a Humbert cuando Charlotte se lo “confiesa” en su diario.

En otras palabras, otro rasgo que hace de Charlotte un personaje aburrido y simple es su absoluta normalidad: “su autobiografía estaba tan desprovista de interés como lo habría estado su autopsia. Nunca vi a una mujer más sana que ella, a pesar de las dietas para adelgazar.” (*Lolita*, 80). Sin embargo, algo que Charlotte y Humbert tienen en común es la proclividad a confesar sus gustos y temperamentos sexuales. Mientras que el relato de Humbert de su pasión-amor por Lolita lleva el subtítulo de *Confesiones de un viudo de raza blanca*, Charlotte está obsesionada con confesar sus experiencias sexuales y en obligar a su impío marido a confesar las suyas: “I never thought she would be so crazily jealous of anything in my life that had not been she. She showed a fierce insatiable curiosity for my past... I had to invent, or to pad atrociously, a long series of mistresses for Charlotte’s morbid delectation...Never in my life had I confessed so much or received so many confessions“. (*Lolita*, 79)

Para Humbert, escribir las memorias de su capricho por una niña de doce años es una confesión secular, cuyo objetivo es la tarea estética/filosófica de “acabar de una vez por todas con la magia peligrosa de las nínfulas” (*Lolita*, 134). Para Charlotte, la confesión es una práctica discursiva religiosa que se ve obligada llevar a cabo debido a su fe católica. Uno de los mayores conflictos de la novela surge, por tanto, de la colisión entre la religiosidad/espiritualidad de la América pre-moderna personificada en Charlotte y el discurso sobre el cuerpo (con sus necesidades y sus funciones) de la Europa modernizada personificada en Humbert. Según Alexei Lalo, es justo aquí donde la novela es satírica, al emerger una corriente anti-americana con sus temas eróticos y sexuales. Humbert queda impactado por las pleonásticas confesiones de Charlotte, ya

que él es muy reservado en temas sexuales y porque es un hipócrita en lo referente a la sexualidad. De hecho, Stanislaw Lem califica a Humbert de “fariseo” sexual y de “criminal sexual de poca monta”. Sin embargo, Humbert es reservado pero también “un romántico al estilo europeo”, y eso es precisamente lo que atrae a Charlotte, una mujer quintaesencialmente americana.

En definitiva, Humbert es un europeo moderno, cuyas confesiones (de viudo de raza blanca) tienen mucho más de discurso sexual que los intentos anacrónicos de Charlotte de recrear los patrones de la escritura confesional puramente espiritual, y en su caso, se acentúa al emparejarse con un hombre que jamás la comprenderá. Es precisamente aquí donde radica la fatalidad del destino del personaje femenino, y también la ironía mordaz sobre la mujer americana en general.

Gracias a la correspondencia Nabokov-Wilson, sabemos que en 1948 Wilson envió a Nabokov una copia de la obra completa de Henry Havelock Ellis, psicólogo, sexólogo y crítico literario famoso en los años 30 por sus libros pioneros sobre autoerotismo, homosexualidad, etc. Nabokov prestó especial atención a “Confesion sexuelle d’un Russe du Sud, ne vers 1870...” (1912) escrito por un autor anónimo francés (con el pseudónimo de Victor) y que Ellis incluyó como apéndice en su libro. Este texto sin duda tuvo mucha influencia en la génesis de *Lolita*, ya que el protagonista de la confesión, un ucraniano llamado Victor, se muestra desesperado por su absoluta incapacidad para controlar sus deseos sexuales hacia niñas de entre 11 y 14 años. Al igual que Humbert, cuya precoz e inacabada pasión por Annabel parece haber trastocado su mapa sexual y emocional, Victor revela que a la edad de doce

años fue seducido por niñas de su edad (aparte de por otras mujeres más mayores). Y al igual que Humbert en su primer encuentro con Lolita, Victor se queja de haber sido seducido por niñas adolescentes cuando él superaba ya los treinta años; de hecho, las jovencitas resultaron tener más experiencia que él en asuntos sexuales, y era la continua disponibilidad de éstas la que le condujo a perder el control sobre sus propios impulsos sexuales.

No obstante, donde hay que hacer hincapié es en la importancia de Havelock Ellis (aparte de la ya mencionada influencia de Kinsey) a la hora de contextualizar los discursos sexuales de *Lolita* en su época. *Lolita* no habría sido posible sin esas provocadoras hipótesis sobre la naturaleza de la pedofilia, la sexualidad en la adolescencia, el fenómeno de la precocidad en el desarrollo sexual de los niños, etc. Nabokov disfrutó explorando la estrafalaria continuidad de esta precocidad, al transformar a Humbert de amante apasionado de Annabel a un fariseo sexual que descaradamente persigue a la pubescente Lolita, para finalmente cerrar el círculo y volver otra vez donde ha empezado: está totalmente enamorado de la Dolly Schiller de 17 años, embarazada, y por tanto parece estar completamente redimido.

A lo largo de la novela, Nabokov ofrece datos reveladores sobre las peculiaridades sexuales de Humbert. En el momento crucial de su pubertad, tuvo una relación de una inusual intensidad erótica con Annabel, cuya imagen deja una impronta en la mente y sexualidad de Humbert. “Nos amábamos con un amor prematuro, marcado por la ferocidad que a menudo destruye la vida de los adultos”. No obstante, nunca llegaron a consumir su deseo y aquello sin duda traumatizó a Humbert para el resto de su vida. La realidad es que, al contrario de lo que él piensa, no tiene nada que ver la “magia o el destino” en el

hecho de que “Lolita empezara con Annabel”. De hecho, las dos tienen la misma edad, doce años, y las dos guardan un parecido físico extraordinario. Para el Humbert adolescente, es tan fuerte el poder de atracción de Annabel que su imagen le seguirá atormentando y cautivando, y seguirá buscando su reencarnación durante toda la vida.

Pero, ¿es realmente Humbert un depredador sexual y un pedófilo? Sabemos que nunca antes de conocer a Lolita había mantenido relaciones con una menor, e incluso no fue consciente de su parafilia hasta rondar los 35 años. Monique, la prostituta francesa a la que pide que haga el rol de “nínfula”, tiene 18 años. Su esposa, Valerie, no llega a los treinta, aunque Humbert destaca que tenía el aspecto “de una niña”. Humbert, a pesar de resultar muy atractivo a las mujeres, afirma ser “totalmente estúpido” en cuestiones de sexo.

Cuando 25 años después de su historia de amor con Annabel, Humbert ve a Lolita por primera vez, siente un destello repentino de pasión que le lleva a reconocer en Lolita a Annabel:

“it was the same child –the same frail, honey-hued shoulders, the same silky supple bare back, the same chestnut head of hair. A polka dotted black kerchief tied around her chest hid from my aging ape eyes, but not from the gaze of young memory, the juvenile breasts I had fondled one immortal day. And, as if I were the fairy-tale nurse of some little princess (lost, kidnapped, discovered in discovered in gypsy rags through which her nakedness smiled at the king and his hounds), I recognized the tiny dark-brown mole on her side. With awe and delight (...) I saw again her lovely indrawn abdomen where my southbound mouth had briefly

paused; and those puerile hips on which I had kissed the crenulated imprint left by the band of her shorts (...). The twenty-five years I had lived since then, tapered to a palpitating point, and vanished.” (*Lolita*, 39).

Humbert está totalmente convencido de la semejanza entre las dos niñas en la forma de caminar, de hablar, en apariencia física, en edad, e incluso en el olor. Este dato del olor es importante ya que puede demostrar – y algunos críticos como Lem y Trilling están de acuerdo – que en Humbert se trata más de un “monomaniaco” que de un pedófilo/hebéfilo: “This is Lolita, my Lolita” (*Lolita*, 45). Nabokov por tanto individualiza la lujuria de Humbert; ante todo y sobre todo, siempre es hacia Lolita.

Sin embargo, Lolita desde el principio también muestra afecto por Humbert, y también siente cierta atracción sexual y erótica hacia él. Para empezar, Humbert se parece al hombre del anuncio cuyo poster Lolita tiene colgado en su habitación. También Lolita encuentra un enorme parecido entre Humbert y Quilty, al que Lolita conoció dos o tres años antes de conocer a Humbert en una reunión del club. Lolita recuerda perfectamente a Quilty, ya que estando sentada en el regazo de Quilty, éste la tocó de forma “poco apropiada”. En la escena en que Humbert alcanza el orgasmo mientras una azogada e inocente Lolita y en absoluto consciente de la situación, está sentada en su regazo, Alexei Lalo cuestiona si muchos lectores creerán a Humbert sobre si de verdad esta niña sobresexuada y precoz no es consciente de las intenciones de Humbert (Lalo, 17). Ya que bajo su apariencia de adulto preocupado por la inocencia de la niña, Humbert es – como afirma Stanislaw

Lem – un fariseo y un conformista. Su hipocresía y su conformismo rayan lo grotesco en la escena en la que se dirige a los “señoras y señores del jurado”: “The majority.....for one chance to touch a nymphet.” (*Lolita* 87-88).

En cuanto Humbert empieza a viajar con Lolita, él se da cuenta de una serie de evidencias. Primero, que él gusta a Lolita, ya que la niña se lo hace saber “with a sort of moves” acercándose a él en el coche (*Lolita*, 115). Segundo, que la niña ha perdido la virginidad con un tal Charlie en el campamento, donde también ha tenido alguna experiencia lésbica. Por tanto, está claro que a pesar de su edad, Lolita es sexualmente tan experimentada como el Humbert de 36 años y considera que “todas la caricias excepto besos en la boca o el preciso acto de amor son tonterías románticas o fuera de lo normal” (*Lolita*, 133). Desde luego es cómico el hecho de que Humbert empiece a moralizar sobre la educación moderna y los campamentos juveniles habiendo depravado a su amada. Alexie Lalo afirma que H.H. considera la depravación y la desviación sexual como una parte más o menos normal del desarrollo de la sexualidad adolescente. Aunque evidentemente, es necesario tener en cuenta que sólo pequeña minoría de niñas en los Estados Unidos pierden la virginidad a la edad de 12 años, en los años 50 u hoy en día (Lalo, 19).

Por otra parte, la opinión de Eric Goldman de que Lolita es una niña perfectamente normal, es cuestionable ya que la mayor parte de la crítica no parece tener en cuenta el hecho de que es Lolita la que al principio se muestra interesada sexualmente en Humbert y que para entonces ya ha tenido

relaciones sexuales. Goldman¹⁷ sostiene que “Humbert’s mythical framework presents Lolita as sexual deviant who perverts a supposedly “innocent” pedophile,” pero en esta afirmación Goldman no tiene en cuenta la ironía de Humbert sobre la cultura juvenil norteamericana. No se puede considerar a Lolita como una niña “perfectamente normal”, porque de hecho, es precoz y sobresexuada para su edad, sin embargo, tampoco se la puede considerar una desviada sexual ni una “delincuente juvenil”, como la misma Lolita se autodefine bromeando. La escena al final de la novela en la que Humbert visita a la familia Schiller es de vital importancia, porque deja patente que la pasión/amor de Humbert por Lolita es mucho poderosa que sus necesidades pedófilas.

“She closed he eyes and opened her mouth, leaning back on the cushion, one felted foot on the floor. The wooden floor slanted, a little steel ball would have rolled into the kitchen. I knew all I wanted to know. I had no intention of torturing my darling. Somewhere beyond Bill’s shack and afterwork radio had begun singing of folly and fate, and there she was with her ruined looks and her adult, rope-veined narrow hands and her gooseflesh white arms, and her shallow ears, and her unkempt armpits, there she was (my Lolita!), hopelessly born at seventeen, with that baby, dreaming already in her of becoming a big shot and retiring around 2020 AD – and I looked and looked at her, and knew as clearly as I know I am to die, that I loved her more than anything I had ever seen

¹⁷ Goldman, Eric. “Sexual Deviance and Normality in Nabokov's Lolita.” *Nabokov Studies* 8: 87-103, 2004

or imagined on earth, or hoped for anywhere else. She was only the faint violet whiff and dead leaf echo of the nymphet I had rolled myself upon with such cries in the past; an echo on the brink of russet ravine, with a far wood under a white sky and brown leaves choking the brook, an one last cricket in the crisp weeds... but thank God it was no that echo alone that I worshiped.” (*Lolita*, 278)

En este sentido, Trilling afirma que la psiquiatría y la mayor parte de la crítica se ha puesto de acuerdo en poner nombres horribles a la idiosincrasia sexual de Humbert; sin embargo la novela trata el tema como si fuera una condición del amor como otra cualquiera.

Sobre esta escena final, Stanislaw Lem escribe:

“Lolita ceases being one of the many and becomes the only and irreplaceable, the invaluable one... even in her deformity, overripening, and decay... The mechanism of lust is destroyed during this brief moment... As the reader witnesses a síntesis of the “nymphetic” object of lust with the object of love, a subjectivization of the object of love, [this phenomenon] becomes alien to the gloomy world of Dostoevsky characters [Stavrogin and Svidrigaylov]; it is Nabokov’s property and a distinctive feature of his novel”.

Lem afirma que el Humbert Humbert de Nabokov en este preciso instante se aleja de los villanos de Dostoievski, a pesar, no obstante, de que Nabokov creó el personaje de Humbert teniendo en mente a Dostoievski,

Kuprin, Sologub, Ilf y Petrov, Georgii Ivanov y otros escritores rusos, muchos de los cuales denunció coléricamente en sus numerosas entrevistas.

1.5 DIFERENTES TEORÍAS SOBRE *LOLITA*

Como mejor puede entenderse la fábula de *Lolita* es bajo la luz de dos teorías sobre el comportamiento humano: una teoría proviene de la historia de las ideas, y la otra de la psicología contemporánea. En la primera, la historia de amor de Humbert Humbert tiene sentido según la teoría que Lionel Trilling brillantemente desarrolló en su artículo “The Last Lover”. Trilling comienza rechazando algunas de las ideas más comunes sobre la novela. *Lolita* no es – afirma Trilling – un estudio psicológico, una sátira de América, una obra de subversión moral, ni tampoco impacta al lector porque sí. Según él, Nabokov quiso escribir una novela de amor; y para conseguir este objetivo, tuvo que escribir sobre un amor pervertido.

Trilling basa su argumento en sus interpretaciones del clásico de Denis Rougement, *Love in the Western World*. De Rougement observó que la tradición del amor cortés en la Edad Media, instauró como “doctrina perfectamente obvia” el hecho de que los esposos no pudieran ser amantes. Trilling, resumiendo a Rougement, afirma que esto era debido que el matrimonio era una relación práctica y contractual, con dos referencias básicas: formar parte de un estamento social y procrear; no había cabida a una relación sentimental.

El amor apasionado de la tradición antigua era por tanto insano, ilícito y escandaloso, ya que se daba fuera del matrimonio.

Sin embargo, según la opinión de Trilling, el matrimonio moderno aspira a ser algo sano, una idea muy alejada del sufrimiento apasionado del amor cortés. Dadas las condiciones modernas, si un autor quisiera escribir sobre el amor apasionado según la tradición antigua, ¿cómo lo haría? Nabokov se enfrentó a este problema y no pudo elegir escribir simplemente sobre el adulterio, ya que actualmente ya no supone algo escandaloso, por tanto, hizo de Humbert el amante de una niña de doce años.

Muchos pensarán que esta explicación académica es producto de la imaginación de Lionel Trilling, pero lo cierto es que esta teoría encuentra mucho fundamento en las páginas de *Lolita*. Las múltiples referencias de Humbert a sonetos están inevitablemente vinculadas a la tradición del amor cortés, ya que en su historia, el soneto está asociado a los trovadores y al ideal cortés del fin amour. Humbert intenta con frecuencia justificar su pasión citando el paralelismo del amor de Dante por su Beatriz de nueve años, y el de Petrarca por Laura, a pesar de que en ambos casos la diferencia de edad de los amantes no es tanta como la de Humbert con Lolita.

Sin embargo, el paralelismo de tipo romántico más apto es el de Poe, que se enamoró de su prima de trece años, Virginia Clemm, con quien se casó (a pesar de la desprobación social) y de quien Humbert y Nabokov asumen que fue la inspiración de Poe para su poema "Annabel Lee". Con una gran minuciosidad descriptiva, Humbert vincula su amor por las ninfalas con la frustración de su primer amor adolescente en la Riviera con una niña llamada Annabel Leigh. Evidentemente, al introducir ese vínculo con Poe, Nabokov

traspasó el tema del amor a la parte más oscura del espectro. La distancia entre el amor de Dante por Beatriz y la de Poe por Virginia (considerada como Humbert insiste en que sea considerada, dentro del contexto de las obras de estos escritores) es la distancia entre lo sagrado y lo ilícito, lo inspirado por divinidad y lo inspirado por locura demoníaca.

Más allá de estos detalles, existe el hecho – como señala Trilling – que al igual que la dama del amor cortés sobre un pedestal, Lolita “permanece perpetuamente como la cruel amante, incluso después de que su amante la haya poseído”. Probablemente la demostración más concluyente de que el amor de Humbert es genuino la encontramos casi al final de la historia, cuando él suplica a su ya desvanecida nínfula que abandone a su marido y vuelva con él, aunque ella ya no sea en absoluto el objeto sexual que una vez él adoró y gozó.

No hay duda de que Lolita para Humbert Humbert es un objeto sexual. No obstante Donald E. Morton afirma que la etiqueta que conlleva la expresión tiende a empobrecer más que enriquecer, la comprensión de todo el asunto. Los que encuentren el análisis de Trilling demasiado histórico y literario, pueden recurrir a una rama de la teoría de la psicología moderna, la psicología de relaciones de objetos. Ernest Becker fue el autor de esta ingeniosa teoría que desarrolló en un ensayo titulado “Everyman as Pervert: An Essay on Pathology on Normalcy” y, aunque no habla de Nabokov, podemos encontrar una explicación complementaria al comportamiento de Humbert Humbert. Mucho menos subjetiva e imaginativa que la teoría de Trilling, la de Becker se acerca más al conductualismo moderno. Esta teoría se asienta bajo los principios de la noción empírica, *esse est percipi* – “ser es ser percibido”.

Esta teoría asume que el individuo es energía convertida en organismo, para quien vivir significa avanzar en relación con los objetos del mundo. Lo que hace que un objeto adquiera significado, es nuestra capacidad de actuar en relación a ese objeto. Por tanto, que un objeto no tenga significado implica que no tenemos un modelo de conducta formal en relación a ese objeto. Cuanto más rico sea el mundo de objetos para los cuales tenemos modelos de conducta formal, más significado tendrá nuestra vida. La definición de un fetichista (y Becker entiende fetichismo como un componente básico de una conducta “anormal”) que se deduce de esta teoría es la de una persona que responde a objetos parciales. Un fetichista, varón y heterosexual puede que responda – por ejemplo – al zapato de una mujer, pero no a la mujer en su totalidad. Por tanto, un individuo sano se definiría, según esta teoría, como un individuo que tiene una vida rica en modelos de conducta formal hacia muchos objetos “totales”; y el individuo insano, el que tiene una vida pobre en modelos de conducta formal, es decir, el que sólo se comporta con formalidad ante relativamente pocos objetos y objetos parciales.

Se podría objetar a Becker que nadie responde a absolutamente todos los objetos de este mundo, ni tampoco se puede evitar responder a veces, incluso a los objetos más significativos, de forma parcial. Becker afirma que no es sólo que todos somos fetichistas en cierto grado, sino que nuestro comportamiento fetichista es debido a un imperativo cultural. De hecho, casi toda la vida cultural de un hombre – según Becker – tiene lugar a un nivel fetichista. Se nos enseña desde niños a crear vínculos con objetos. “The mission of both science and art” afirma “as the highest of human strivings, is to

create new objects and to reveal facets of old objects that we did not know existed".¹⁸

Pero lo que realmente nos interesa no es la acusación de Becker de que toda la humanidad está pervertida, sino que lo que queremos es comprender el comportamiento de un pervertido en particular. La teoría de Becker explica también la extraña conexión entre el genio de Humbert y su pervertimiento. Humbert tiene una vida relativamente pobre en objetos, y sin embargo posee un potencial tan grande como cualquiera para comportarse con formalidad ante ellos, el fetichista está atrapado entre su pobreza por un lado, e ingenuidad nativa, por otro:

“The fetishist ... being limited in behavior... is tasked to create an extra charge of life-enhancing meaning in a more limited area than is necessary for the rest of us. That is to say, he must fix on some perceptual detail, and derive the full justification for drawing himself to the object from this very narrow focalization. It is this very resourcefulness that appears to the outsider as “abnormal”. (Becker, 31)

Según Donald Morton, no hay mejor descripción de Humbert que el análisis general de Becket sobre el fetichismo. Enamorado en el sentido romántico defendido por Trilling y persiguiendo su objeto amado con la ingenuidad de un fetichista, Humbert encarna al genio-artista en el que la pasión de Nabokov por las palabras encuentra su mayor expresión.

¹⁸ Ernest Becker. “Everyman is a Pervert: An Essay on Pathology of Normalcy” in *Angel in Armor: A Post-Freudian Perspective on the Nature of Man*. New York: Free Press. 1975, 23.

Esperando el juicio por el asesinato de Clare Quilty, Humbert Humbert no puede hacer otra cosa más que ensalzar el nombre de Lolita como una vez ensalzó su cuerpo. El párrafo inicial de la novela es un ejemplo del fetichismo verbal de Humbert (en inglés original para no perder la aliteración ni musicalidad):

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

She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lo in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita.” (*Lolita*, 7)

Estas líneas están escritas con un gran cuidado rítmico. En torno a su nombre, con sílabas sagradas, teje su historia de amor por ella. A través del genial estilo de Nabokov, este párrafo inicial supone el microcosmos del conflicto básico de la novela. Haciendo lírica con el nombre de Lolita, Humbert hace estallar su talento verbal y se declara poeta, un artista capaz de detectar y definir la gracia de una nínfula. Sentando en su celda, afirma con orgullo su autoridad creativa desde la primera página: “siempre puede uno contar con un asesino para una prosa fantástica.”

La hipótesis de Humbert Humbert como el “último amante” nos ayuda a entender *Lolita* como una fábula de amor romántico, mientras la teoría de Becker nos ayuda a entender el tono obsesivo de la novela. *Lolita* no es – como John Ray afirma en el prólogo – la confesión de un “viudo de raza

blanca”. Es más bien la creación literaria de HH, como afirma D. Morton, “a work of art written with such infectious and compelling fervor as to become a sustained verbal conjuring act”. Todos los rasgos humorísticos, cómicos, bizarros y grotescos no pueden esconder el hecho de que a nivel general es una historia de amor seria.

Mucho más allá de estas teorías sobre el amor y el fetichismo, destaca la manera en que Nabokov expone – tal y como sucedió en la América de los 50 de McCarthy – la hipocresía de la sociedad moderna que ha obligado al sexo a “permanecer en la sombra”, y sin embargo, se ha volcado a “hablar del sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como *el secreto*” (Foucault, *Historia de la Sexualidad I*, 36). Foucault afirma que la relativa “medicalización” del sexo en la sociedad actual ha producido un miedo a que la sexualidad aberrante sea una enfermedad en sí misma y a la vez algo capaz de producir enfermedades, por lo tanto, en el discurso relacionado con el supuestamente contenido pedófilo de *Lolita*, yace una histeria que puede asociarse al miedo al contagio. El miedo al contagio evoca el espectro de la prohibición y la censura, lo cual lleva a la curiosidad y la transgresión por parte del público. Este mecanismo por el cual la censura contribuye a una obra de popularidad e infamia tiene su mayor ejemplo en *Lolita*. Prestemos atención a la crítica que John Gordon hizo sobre *Lolita* cuando se publicó en 1955, y que fue una respuesta a Graham Green al calificar *Lolita* como el mejor libro del año:

“Without doubt... the filthiest book I have ever read. Sheer unrestrained pornography. Its central character is a pervert with a passion for

debauching what he calls “nymphets.” These, he explains, are girls aged 12 to 14. The entire book is devoted to an exhaustive, unhibited, and utterly disgusting description of his pursuits and successes. It is published in France. Anyone who published or sold it here would certainly go to prison.”

Como ya he mencionado en el capítulo I de esta tesis, el acalorado debate entre Green y Gordon hizo que *Lolita* se convirtiera en un fenómeno de masas. La novela se convirtió rápidamente en un referente cultural ubicuo y como tal, jugó un importante papel en la redefinición de normalidad y anormalidad sexual en América teniendo en cuenta una nueva visión de la propia sexualidad. Los intentos de censurar *Lolita* resultaron ser llevados a cabo por aquellos mismos que popularizaron su encanto. El argumento de Foucault de que con la censura del sexo en realidad se ha construido “un artefacto para producir más y más discursos sobre el sexo” (*Historia de la sexualidad*, 23) es evidente en el fenómeno *Lolita*, que a día de hoy continúa en aumento: más que un mandato al silencio, los diferentes movimientos que surgieron para prohibir la novela, se convirtieron en una incitación para abordar los diferentes discursos de la sexualidad. Como afirma Eric Larrabee “cada desacuerdo en la censura del sexo es – por implicación – una discusión sobre el estado sexual de la nación” y *Lolita* continúa dándonos la oportunidad de redefinir el concepto de desviación y normalidad sexual.

El discurso en torno a *Lolita* está lleno de paradojas: no sólo sus censores incitan a una explosión del discurso sobre sexualidad, sino que en vez de intentar ejercitar su poder sobre el texto, atribuyen poder al texto. La

novela de Nabokov todavía hoy en día funciona como un símbolo condensado de pedofilia y pornografía – en 1990, la policía de San Francisco utilizó una copia de *Lolita* como prueba de perversión en un juicio sobre pornografía infantil. Esto pone de manifiesto la forma en que la perversión se inscribe a la censura.

A pesar del hecho de que la pornografía es un símbolo referencial inadecuado por significar diferentes cosas a diferentes personas, hay críticos como Jeanne Morgan que discuten en términos concretos lo que es y lo que no es pornografía y ello hace de la pornografía y del texto mismo, algo esencial. En el panorama actual de renovada histeria en torno a la pedofilia, se invoca *Lolita* una y otra vez como el texto seminal que ha hecho de la pedofilia algo “imaginable”, y que ha permitido una gran “tolerancia” hacia lo que antiguamente fue considerado el crimen más horrendo. Sin embargo, deberíamos preguntar a los censores por qué es precisamente la novela de Nabokov la que ha de cargar con la culpa, ya que – para la mayoría de los lectores – la historia de Humbert está muy lejos de ser pornografía. Lo que está claro es que la novela de Nabokov ha ganado un lugar en el canon como un clásico permanente de la literatura contemporánea. La ironía es, desde luego, que sus censores de hoy en día, como los del pasado, han asegurado su continua notoriedad y popularidad.

CAPITULO 2: DOSTOIEVSKI

2.1 BIOGRAFÍA LITERARIA EN EL CONTEXTO SOCIO-CULTURAL¹⁹

En *Diario de un escritor*, Dostoievski se compara con su rival Tolstoi y afirma que la obra de Tolstoi no es la de un novelista, sino la de un historiador. A diferencia de Tolstoi, Dostoievski no descendía de una familia perteneciente a la acomodada clase media terrateniente. Este es un hecho de gran importancia porque influyó, a su modo de ver, su propia posición como escritor. Según Dostoievski “Tolstoi describe la vida tranquila, estable e inmutable del tipo de familia de terratenientes que se han establecido desde hacía mucho tiempo en Moscú y que pertenecían a la clase media alta.” (Dostoievski, 325). En el siglo XIX, ese estilo de vida representaba la existencia de sólo una pequeña minoría de rusos. Dostoievski consideraba que su propia obra era un intento de aferrarse a algo, y de luchar contra el caos de su momento, mientras que las obras de Tolstoi eran esfuerzos piadosos de guardar para la posteridad la belleza de una vida de tipo de clase media, que ya empezaba a desaparecer, y que estaba condenada a la extinción.

Cuando nació Dostoievski, su padre, un médico militar que acababa de abandonar el ejército, fue destinado al Hospital de la Beneficiencia de Mariinski, en uno de los barrios más sórdidos de San Petersburgo donde Dostoievski – ya desde niño – entró en contacto con las capas más humildes de la sociedad que

¹⁹ Mi propósito de hablar de la vida y obra de Dostoievski es tomarlo como punto de referencia para analizar la intertextualidad en *Lolita* de Nabokov y poder contrastarlo. No es mi intención, en esta tesis, abarcar toda su vida y su obra.

tantas veces retrataría. En la Rusia de 1821, ser médico no suponía gran cosa; la medicina era una profesión muy digna pero no muy honorífica, así que la familia vivió sin ningún tipo de comodidades en un pequeño piso situado en el ala derecha del hospital, donde con el paso del tiempo, Dostoievski y sus seis hermanos vivirían prácticamente hacinados. El ambiente familiar era un infierno debido al carácter del padre, déspota, avaro, extremadamente irascible y con una enfermiza afición al alcohol. El padre Dostoievski, además, siempre aspiró a un estilo de vida muy por encima de sus verdaderos medios, y sus presunciones de pertenecer a la clase media acomodada eran del todo incongruentes con su posición real dentro de la sociedad.

Esta atmósfera insoportable ensombreció la infancia y adolescencia de Dostoievski y marcó su vida para siempre. En un fragmento de su novela *El adolescente*, escribe refiriéndose a sí mismo: “Hay niños, que desde la infancia reflexionan ya sobre su familia, que desde la infancia se sienten humillados por el cuadro que les ofrece su padre...”²⁰. Su madre, María Fiodórovna, sufría con resignación las continuas vejaciones de que era objeto por parte de su irascible marido. Fue el retrato de su madre el que le llevaría al escritor a plantear en tantas novelas el problema moral del sufrimiento inocente, el inmerecido martirio y agotamiento psicológico de un alma pura y abnegada.

Este trasfondo familiar lo captaría Dostoievski con sensibilidad y perspicacia poco comunes; y también se puede percibir una inseguridad resentida acerca de la posición social, que nos ayuda a explicar su penetrante comprensión de las cicatrices psicológicas originadas en la desigualdad social.

²⁰ Ujanova, N. Prólogo. Dostoievski, FM. *Crimen y castigo*. Madrid: Cátedra, 2006, 9.

Joseph Frank en *Las semillas de la rebelión*, afirma que el doctor Dostoievski era un hombre de muchos defectos, pero insiste categóricamente en que para nada se parecía al cínico y disoluto patriarca de la familia Kamarazov. No era un ser humano atractivo o simpático, pero sus virtudes fueron tan importantes como sus defectos para la plasmación del ambiente en el que se crió Dostoievski. (Frank, 32).

En 1848, bajo la influencia de los movimientos revolucionarios que estaban teniendo lugar en Europa, Dostoievski entra a formar parte del Círculo clandestino de Petrashevski, donde aprendió la doctrina socialista (según las ideas de Fourier) y que le trajo dolorosas consecuencias. Dostoievski, junto con otros miembros del grupo, fue acusado de conspirar contra el gobierno y encerrado en la fortaleza de Pedro Pablo, donde permaneció hasta ser condenado a ocho años de trabajo forzados a Siberia. No sin antes padecer junto a otros prisioneros un macabro simulacro de ejecución, como parte de un tipo de tortura psicológica, y cuyas consecuencias psicológicas arrastraría Dostoievski el resto de su vida.

En Siberia, al contrario de miembros de su condición social – también presos políticos – a Dostoievski le colocaron en un pabellón junto a campesinos criminales que habían cometido al menos un asesinato. Dostoievski escribió un certero retrato de sus años en prisión en Siberia en *Memorias de la casa muerta*. Esta obra, de la que Joseph Frank califica como la representación del carácter polifacético del talento literario de Dostoievski (Frank, 9), es única en el corpus de Dostoievski por recoger un retrato sin precedentes – el primero en la literatura rusa – de la vida de los prisioneros de los gulags del vasto imperio

de los zares. Los lectores iniciales de *Memorias de la casa muerta* quedaron impactados por las condiciones de vida que Dostoievski describió, aunque después hemos sabido por *Archipiélago Gulag* de Solzhenitsyn que esas condiciones de vida fueron relativamente humanas comparadas con la de sus sucesores en la época estalinista.

Dostoievski, en cuatro años de trabajos forzados y seis más de servicio militar, conoció en estado puro la dialéctica del bien y del mal. Todo se convirtió en material bruto para la posterior elaboración de sus novelas: los ataques de epilepsia que asaltarán a muchos de sus personajes; el odio y desprecio de los presos campesinos y proletarios hacia los presos intelectuales y burgueses; la horrible atmósfera de violencia perpetua; las orgías y borracheras; la criminalidad engendrada necesariamente por la miseria; la ridiculez del mito del buen salvaje aplicado a las clases populares; y en fin, el verdadero sustrato de la inmoralidad, es decir, la esclavitud. (Azúa, 641)²¹.

También en Siberia Dostoievski tuvo la oportunidad de conocer a las mujeres y familias de los decembristas sobrevivientes. Esas mujeres habían seguido voluntariamente a sus maridos hasta Siberia y su devoción altruista, así como sus incesantes esfuerzos por aliviar los golpes del destino a una nueva generación de exiliados políticos, sirvieron a Dostoievski como una refutación viviente de todas las teorías que niegan la existencia del libre albedrío, y de la posibilidad de heroísmo moral y sacrificio personal.

Sin embargo lo realmente importante fue que la Insurrección Decembrista significó la primera escaramuza de largo duelo mortal entre la

²¹ Azúa, J. Historia de la Literatura Eslava. Cátedra. Madrid 1999, 641.

intelectualidad rusa y el supremo poder autocrático que determinó el rumbo de la historia de Rusia y plasmó su cultura durante toda la vida de Dostoievski. Las crisis internas de esta intelectualidad – su autoenajenación y su desesperada búsqueda de nuevos valores que dieran fundamento a sus vidas – fueron los elementos que utilizaría Dostoievski para crear sus grandes novelas.

2.2 ANTES Y DESPUÉS DE SIBERIA.

La mayoría de los críticos están de acuerdo en que los años que Dostoievski pasó en su exilio en la prisión en Siberia desde 1850 a 1859 fueron beneficiosos para su desarrollo como hombre, como escritor y como pensador. Siberia transformó a Dostoievski de un improductivo e hipersensible escritor abrumado por su repentino éxito literario (el que siguió a la publicación de su primera novela *Pobres gentes*) a un artista serio y seguro de sí mismo. Ganó en prisión una considerable amplitud de su visión trágica de la vida y un nuevo concepto, violento y doloroso, del irreprimible impulso humano hacia la autoexpresión que más tarde insuflaría en las novelas que empezó a escribir poco después de su regreso de Siberia: *Crimen y castigo*; *Los demonios*; *El idiota* y *Los hermanos Karamazov*. La experiencia de Dostoievski en Siberia la marcó de por vida y le proporcionó material inagotable para sus novelas que le aterrizzaba y le inspiraba por igual. También pasó a engrosar la lista de eminentes escritores e intelectuales rusos cuya herencia política, filosófica o estética les condujo al exilio en Siberia.

Joseph Frank señala en la introducción del tercero de los cinco tomos de la biografía de Dostoievski:

“El Dostoievski que llegó a San Petersburgo en 1860 no había cambiado notablemente en su apariencia exterior del que había salido de allí, parecía haber ganado, en lugar de perder, en aplomo, en seguridad en sí mismo y en vigor físico. Pero en lo interno sus experiencias habían producido una transformación cuyas enormes consecuencias sólo serían visibles en las obras que pronto estaría produciendo, a un ritmo vertiginoso, mientras al mismo tiempo dirigía una voluminosa revista mensual que, en el espacio de dos años, llegaría a ser una de las más importantes del país. Esta transformación interna estuvo lejos de ocurrir de una sola vez, aunque se puede observar cómo germina casi desde el principio de sus años de prisión y exilio. (...) Dostoievski asegura a su hermano Mijail que está muy lejos de sentirse deprimido, y que ahora ha aprendido cuánta fuerza posee la personalidad humana para crear las condiciones en que puede sobrevivir en la peor adversidad. En estas palabras oímos una nueva toma de conciencia del poder de la personalidad como fuerza autónoma; toma de conciencia que, a la postre, conduciría a una decisiva modificación de la visión que Dostoievski tendría de la vida humana”.²²

²² Frank, Joseph. *Dostoievski: la secuela de la liberación 1860-1865*. Fondo de Cultura Económica: México D.F 1993; 21.

Los primeros años de vuelta a San Petersburgo tras su exilio en Siberia fueron tremendamente complicados para Dostoievski. En la década de 1860 grandes cambios acontecían en toda Rusia. Después de años de cáusticos debates, por fin se había firmado en 1861 el decreto de la liberación de los siervos por parte del relativamente liberal zar Alejandro II. La abolición de la servidumbre trajo consigo problemas sociales y económicos que sacudieron la sociedad rusa a todos los niveles. La atmósfera política-ideológica era turbulenta y aunque la censura era menos opresiva que en 1849, cuando Dostoievski fue condenado, continuaba siendo un problema acuciante para escritores e intelectuales. Dostoievski, que no era ajeno a polémicas, volvió al “campo de batalla” trabajando como periodista, editor de una revista, y escribiendo ficción simultáneamente.

En *Diario de un escritor* se describe el bizantino mundo del periodismo ideológico ruso de la época y sitúa a Dostoievski y su hermano y colaborador, Mijail, en la encrucijada de unirse a un bando u otro. Destaca la importancia del fiero debate entre Dostoievski, que creía en el papel del campesinado comunal ruso de crear una nueva sociedad, y el dogmático y socialista utópico Nikolai Chernishevski que asentaba su fe en la prometedora tecnología importada de Occidente²³. De hecho, este debate tuvo tal repercusión que, curiosamente, el protagonista de la novela de Vladimir Nabokov *The Gift*, Godunov-Cherdyntsev está escribiendo un ensayo sobre Nikolai Chernishevski, explicando la importancia de aquel debate de Dostoievski con Chernishevski. Es la discusión sobre el arte por el arte, y el arte al servicio de una idea.

²³ Robinson, Harlow. “How Siberia concentrated his mind”. *New York Times*. August 31st, 1986.

Dostoievski respondió a Chernishevski en escritos como *Memorias del subsuelo* y *Notas de invierno sobre impresiones de verano*, en el que dejaba entrever su moderna sensibilidad. Estaba expuesto a las trampas que la excesiva dependencia de la racionalidad y los principios científicos tan característicos de la sociedad industrial. Fue uno de los primeros en comprender el increíble poder de los gobiernos totalitaristas en la era de las máquinas y sus terribles consecuencias para aquellos que tuvieran adherencia ciega a cualquier ideología que estos pudieran inculcar. Fue Dostoievski uno de lo que, con rabia mesiánica, siempre se rebelaría contra una vida organizada de principios absolutamente racionales y utópicos, no importa lo perfecta que pudiera ser proyectada esta vida. Se anticipó a espeluznantes distopías que posteriormente escribirían Zamiatin en *Nosotros*, Aldous Huxley en *Brave New World* y George Orwell en *1984*.

Si la vida le había dado a Dostoievski sufrimiento y penurias, la muerte desde luego lo trató con mucha más benevolencia y generosidad. Desde su retorno de Siberia en 1860, Dostoievski había soñado con unir la sociedad rusa en conjunto armonioso, vinculado por la fe y el amor. Lo más cerca de realizarse que estuvo esta sublime quimera fue durante los días en que su cuerpo yació en su féretro. Todos – absolutamente todos – los que integraban la vida cultural-política de San Petersburgo acudieron a rendirle homenaje. Sus contemporáneos mismos no pudieron dejar de maravillarse por la unanimidad del pesar y de la reverencia súbitamente mostrada por todas las secciones de una sociedad que estaba dividida en un conflicto incesante que, poco después, culminaría con el asesinato de Alejandro II.

Más notable fue la respuesta asombrosamente difundida que la noticia de su muerte provocó especialmente, entre la juventud estudiosa. El atractivo de Dostoievski entre la juventud estudiosa nunca fue más manifiesto que en esta última ocasión. Joseph Frank afirma:

“Al cundir la noticia por los gymnasiums y las escuelas de educación superior de la capital, inmediatamente empezaron a organizar grupos, a asignar delegados para asistir a la *panhikhida*, y a recabar fondos con objeto de comprar coronas de flores para poder así participar, en masa, en las ceremonias del entierro.”²⁴

Dostoievski nunca pudo prever que su muerte le daría su más grande triunfo. Aunque en vida había podido disfrutar de cierta aclamación pública, nada pudo equiparse a la manifestación pública de dolor producida por su muerte. Una enorme procesión fúnebre, sin precedentes, compuesta por cada rama del pueblo culto ruso, se organizó espontáneamente en San Petersburgo para acompañar sus restos hasta el cementerio de Alexander Nevski.

Unos días antes de su muerte, en una conferencia en la Universidad de San Petersburgo, Soloviev pronunció estas palabras sobre Dostoievski:

“Así como la más alta potencia terrenal de una u otra manera queda concentrada en una persona, que representa a un Estado, así también la más alta potencia espiritual de cada pueblo suele recaer en un hombre,

²⁴ Frank, J. El manto del profeta. 1871-1881. México DF: FCE, 2000. 939

quien con más claridad que los demás capta los ideales espirituales de la humanidad, más conscientemente que los demás se esfuerza por alcanzarlos, con más fuerza que los demás afecta a los otros con su prédica. Ese dirigente espiritual del pueblo ruso en tiempos recientes fue Dostoievski.”²⁵

2.3 LAS IDEAS DE MAYOR REVELANCIA DE LA POCA.

2.3.1 “Самовольство”²⁶. NIETZSCHE: EL SUPERHOMBRE.

La publicación de *Crimen y castigo* en 1865 coincide con la publicación de otra obra cumbre de la literatura rusa, *Guerra y paz* de Tolstoi. Ya en la obra de ambos aparece la figura de Napoleón como paradigma del poder irrefrenable y de la razón contra la barbarie. Es visto por muchos como un genio político, un superhombre que establece la ley y el poder de la razón. No obstante, tanto Dostoievski como Tolstoi tienen su propia visión del “superhombre” que dista de la propiamente canónica de Nietzsche. En el pensamiento de Dostoievski y Tolstoi la idea del “superhombre” es vencida por la moral (Dostoievski) y por la dialéctica hegeliana amo-esclavo (en el caso de Tolstoi).

Según la versión canónica de Nietzsche, los débiles hacen la llamada transmutación de los valores. Lo bueno originalmente es la fortaleza, la vida, el

²⁵ Ibid., 944.

²⁶ En ruso, “voluntarismo”.

dominio, la satisfacción. Esto implica que los fuertes dominan a los débiles y satisfacen sus deseos.

El carácter gregario de los débiles los unifica para la gran transmutación de los valores, según la cual lo bueno es ser humilde, generoso, ser capaz de ponerse en el lugar del otro, etc., es decir, los caracteres propios de la debilidad. Asimismo se genera la llamada sociedad de la igualdad y del amor: ama a tu prójimo como a ti mismo; no utilices al prójimo como un medio, etc... De este modo se sataniza a los fuertes excluyéndoles de la sociedad si no comulgan con estas ideas, ya sea privándoles de libertad, considerándolos enfermos mentales o condenándolos a una inmortalidad perniciosa.

Nietzsche afirma que hay que devolver a los hombres los auténticos valores que le hacen grande: fuerza, salud, dominio, poder... Sólo entonces el hombre podrá desatarse de sus cadenas – tales como la religión o la sociedad democrática – promoviendo la superioridad sobre la moral y la ley: el superhombre, que se ha desligado de la culpa (el pasado), no tiene miedo al futuro y no busca la seguridad, sino que vive eternamente el presente. Es lo que Nietzsche denomina eterno retorno, donde la voluntad repetiría una y mil veces los mismo actos sin arrepentimiento, sin rectificación y sin previsión del futuro. Raskólnikov, en *Crimen y castigo*, justifica su crimen con la defensa de que él está destinado a hacer algo grandioso y por tanto, hace un favor a la sociedad librando al mundo de esa usurera, de ese parásito. Sin embargo, una vez cometido el crimen, Raskólninov se hunde en la depresión, la enfermedad y el remordimiento. La creencia en Dios trae consigo creer en un Dios como principio, creador, padre, y todopoderoso, que legisla y es responsable de sus

actos y por tanto se le debe imputar hacia dónde se dirige su creación. Creer en Dios como fin, es esa dimensión: Dios hijo-niño, inocente, que reconduce la creación hacia el Padre. Sin embargo, la duda de Dostoievski radica en que ese Dios alfa (o principio) pueda ser fin y por tanto pueda ser el sentido del sufrimiento humano no imputable a los humanos, por ejemplo, el sufrimiento de los niños. Cargar a Dios con esa responsabilidad sería una forma de rebeldía, es decir, no reconducir la creación sino negarla, no admitir que pueda tener sentido: la figura del Anticristo escandalizado de la muerte del hijo de Dios niño y de su muerte repetida en cada edad, en cada biografía etc.

El hombre es incapaz de unir el Dios alfa y el Dios omega, el poder con el sentido, la ley – la justicia – con la misericordia y roto por ese binomio que le parece contradictorio declara que si bien todo proviene de Dios, no todo vuelve a Él. Dios como sentido ha muerto y con él la salvación del hombre. El mundo está irremisiblemente perdido. El Inquisidor (el personaje de *Los hermanos Kalamazov*) representa ese cínico creyente en Dios que no quiere aceptar al Dios niño muerto con el beneplácito de su padre y como mediación para la salvación; por ello, aniquilará cualquier desorden aunque sea injusto, puesto que las cosas no vuelven a Dios el orden existente intenta dotar al menos de un sentido humano en la ausencia del dolor que provoca todo desorden. Debido a esto el Inquisidor volvería a matar al Cristo a favor de la pacificación de toda la humanidad: “es mejor que muera un hombre a que padezca todo un pueblo”.

2.3.2 LA IDEA NAPOLEÓNICA

Los poderes de veneración de Nietzsche rayan la exageración cuando habla de Napoleón: “El mayor evento del último milenio es la aparición de Napoleón”; “La primera persona y la más avanzada de lo últimos tiempos”²⁷. Nietzsche continua diciendo: “La historia de la influencia de Napoleón es prácticamente la historia de la más alta felicidad que se ha logrado en este siglo”. “Debemos a Napoleón prácticamente todas nuestras esperanzas de este siglo”.

El Napoleón de Nietzsche no tiene rasgos románticos ni revolucionarios; no está vinculado a Byron o a Beethoven. Para Nietzsche, Napoleón es ese “ens realissimum” como le gustaba llamarle tomando prestado el término de Spinoza.

Por otra parte, en *Guerra y paz* de Tolstoi nos damos cuenta de que en torno al fenómeno de la guerra, sus personajes adquieren distintas percepciones según ésta los afecta a ellos, como individuos y como clase social – la nobleza – en conjunto. La figura de Napoleón Bonaparte encuentra entre las nobles posiciones encontradas a favor y en contra. Es el personaje de Pedro quien aboga a favor de los ideales napoleónicos por haberse impuesto por encima de la revolución, de la cual he reprimido los abusos y ha conservado todo lo que tenía de bueno: la igualdad de los ciudadanos, la libertad de la palabra y prensa, y solamente por esto ha conquistado el poder.

²⁷ Citado por E. Bertram en *Nietzsche: Attempt at a Mythology*. Illinois UP. 2008, 178-179.

Contrario a este personaje encontramos al Vizconde quien afirma que si Napoleón “hubiera conseguido el poder sin valerse del asesinato y lo hubiese devuelto al rey legítimo, entonces sí se le habría reconocido como un gran hombre”. En la novela se aprecian además desfiguraciones de los ideales de Napoleón reenfocando sus pensamientos en contra de lo que idealmente pretenden pero que en realidad y la práctica no significan nada más que palabras. El Vizconde recuerda la libertad e igualdad predicadas por Napoleón, definiendo estos ideales como pretextos para su tiranía.

Según Tolstoi, poca influencia tienen las grandes personalidades en los acontecimientos denominados “históricos”. Dicha apreciación se basa en la siguiente consideración: los actos de una persona gozan de un mayor grado de Independencia o libertad de acción, cuanto menos vinculados estén a los actos y actitudes de otros hombres. De esta manera los “hombres poderosos”, según el criterio del autor, se encuentran en una situación de dependencia absoluta de los demás, ya que el poder en su esencia constituye un vínculo íntimo y permanente con las voluntades y acciones de un inmenso número de personas²⁸. Es una forma de entender la heroicidad desvinculada de los lazos sociales, la epopeya no existe sino en la soledad.

2.3.3 EL NIHILISMO. *Los demonios.*

Sabemos que Dostoievski fue condenado a siete años de trabajos forzados en Siberia por pertenecer al llamado círculo de Petrashevski. La

²⁸ Drosdov Díez T. “Algunos apuntes acerca de la figura de Napoleón en la novela *Guerra y paz*. “Eslavística Complutense, 1. (2001), 44.

policía secreta, inquieta por la extensión de la onda revolucionaria a causa de las revoluciones europeas de 1848, comenzó a espiar el círculo. Pero en realidad los petrashevskistas sólo aspiraban a hablar interminablemente y su única obsesión práctica era promover la liberación de los siervos. El auténtico núcleo conspirador era otro grupo capitaneado por Nicolai Speshnev. Se trataba de un político de corte contemporáneo: comunista, partidario de la dictadura, oportunista, científico, ateo, pragmático, inclinado a la acción violenta y convencido de que sólo una élite de revolucionarios fanáticos podría dirigir la sublevación de las masas. Fue la figura premonitoria de lo que serán los terroristas-nihilistas del final del siglo; y Dostoievski se inspiró en él para el personaje de Stavrogin de *Los demonios*. Por otra parte, hay que señalar que aunque la primera vez que se utilizó el término “nihilismo” fue en la novela *Padres e Hijos* (1862) de Ivan Turguev, para describir las visiones de los emergentes intelectuales radicales rusos, la palabra *nihilismo* fue introducida en el discurso filosófico por primera vez por Friedrich Heinrich Jacobi en 1799.

La novela *Los demonios* ha sido considerada por la crítica como la mejor novela en la historia de la literatura inspirada en una conspiración revolucionaria. No obstante, en un principio la intención de Dostoievski no era la de escribir una novela. Entre las causas de cómo el panfleto inicial que empezó a escribir desembocó en la novela que actualmente conocemos figuran las siguientes: las aspiraciones literarias de Dostoievski; el hecho de que en aquella época vivía en el extranjero – concretamente en Dresden – y la noticia en los diarios de un crimen atroz en Rusia llevado a cabo por una pequeña célula de revolucionarios.

Acababa de publicar *El idiota*, novela de la que Dostoievski no quedó del todo satisfecho ni que tampoco cosechó el éxito de *Crimen y castigo*. “No defiendo mi novela, pero sí mi idea” – escribió en su diario (Dostoievski, 328). Su “idea” en sentido general, era crear una imagen artística de un hombre ideal portador de la idea de amor cristiano para contrarrestarla con la ideal del voluntarismo de los radicales rusos durante la década de 1860_ Los líderes intelectuales de este movimiento – Chernishevski y Pisarev, entre otros – eran ateos y por ende no creían en la divinidad de Cristo. Intentaban sustituir la moralidad cristiana basada en el auto-sacrificio y el amor desinteresado por el utilitarismo de Bentham (egoísmo privado *ergo* virtudes públicas) y el idealismo socialista utópico. El objetivo primordial de Dostoievski no era sólo revelar las desastrosas consecuencias humanas a las que tal ideología podía conducir (como hace con el protagonista de *Apuntes del subsuelo* y con Raskólnikov de *Crimen y castigo*), sino también reinstaurar el ideal cristiano contra todos los que lo negaban. No es de extrañar por tanto, que incluso antes de acabar *El idiota*, Dostoievski ya estuviera pensando en otra novela con la misma ambición temática que finalmente sería *Los demonios*.

En *El idiota* Dostoievski está intendo crear un ideal de ser humano. En *Los demonios*, traza los límites a los que llega el ser humano dirigido por la idea de “si Dios no existe, todo está permitido”. Varios personajes exponen sus aterradoras creencias y obran según ellas, dejando varios cadáveres en el camino, y uno de los demonios más aterradores de la novela es Nicolai Stavrogin.

Josten Boertnes en "The Last Delusion in an Infinite Series of Delusions: Stavrogin and the Symbolic Structure of The Devils" afirma que fue el hermano de Anna Dostoievskaia quien sugirió la idea al escritor sobre el tema del nihilismo para una de sus novelas, en una visita que hizo al matrimonio en Dresden, en 1869. El cuñado de Dostoievski era estudiante en la Academia de Agricultura de Moscú, y dio al escritor una descripción detallada de la vida de estudiante en la universidad, donde era ya un secreto a voces que desde hacía tiempo se estaban gestando revueltas políticas que estaban a punto de estallar. Así lo explica Anna Dostoievskaia en uno de los más conocidos pasajes de sus memorias.

"And it was from this that Fyodor Mikhaylovich conceived the idea of depicting the political movement of the time in one of his novels, and of taking as one of its main characters the student Ivanov (under the name of Shatov) who was later murdered by Nechayev."

Un personaje importante a la hora de definir y comprender a Stavrogin – personaje principal de *Los demonios* – es el *Eugenio Onegin* de Pushkin.²⁹ Esta interpretación se encuentra de la manera más amplia y explícita en algunos de los artículos que Dostoievski escribió para la revista *El tiempo* en

²⁹ Es importante señalar que también *Lolita* de Nabokov ha sido interpretada por algunos críticos, como John C. Wright, o P. Tammi, una perífrasis metafórica de *Eugenio Onegin* de Pushkin. Nabokov dedicó grandes esfuerzos a la traducción al inglés del poema en verso de Pushkin, que con notas y comentarios alcanzó casi las mil páginas. La traducción fue acogida con reparos por la crítica, especialmente por Edmund Wilson, por lo que la amistad con Nabokov - deteriorada desde las críticas que también hizo a *Lolita* tras su publicación - se rompió definitivamente.

1861. Combatiendo la opinión de que el *Eugenio Oneguín* de Pushkin no tenía ninguna conexión con la vida del pueblo ruso sino que era, tan sólo, el retrato de un libertino de la clase alta de los años veinte, Dostoievski contesta que, por el contrario, la obra es la encarnación de una crisis trascendental de la historia del espíritu ruso.

Oneguín contiene por ello, dentro de sí mismo, la fuente que sería la oposición entre esclavófilos y occidentalistas, y ambas ideologías muestran huellas de la misma crisis interna que determinó el destino del protagonista. Esta crisis es la del espíritu ruso, el cual, habiéndose empapado en la cultura europea, se percata súbitamente de que ha perdido sus raíces y, por consiguiente, se vuelve contra sí mismo con un destructivo escepticismo. Joseph Frank afirma:

“Oneguín, como después Stavrogin, era miembro de la clase terrateniente rusa, el grupo que más “se había enajenado de su propia tierra y en que las apariencias de civilización habían alcanzado su mayor desarrollo. Pero aunque Oneguín sea uno de los productos más brillantes de esa sociedad – como Stavrogin – ya no la respeta. Ha empezado a dudar, a oscilar; pero al mismo tiempo se siente confundido ante las manifestaciones de la vida, no sabe si arrodillarse ante ellas o cubrirlas de ludibrio. Vemos así que el torbellino interno de Oneguín es causado por la falta de un ideal en el cual pueda creer absolutamente, porque “en esencia su alma tiene sed nueva”.

La prueba de su elevación moral es que no puede contentarse con las fáciles y baratas satisfacciones de los placeres mundanos o del rango social; padece sinceramente por su ociosidad así como el vacío interno de su vida. Y sufre porque no sabe en qué ocuparse, “ni siquiera sabe qué respetar, aunque esté firmemente convencido de que existe algo que se debe amar y respetar. Pero llega a amargarse y no se respeta a sí mismo ni a sus ideas y opiniones; no respeta si quiera su propia sed de vida y de verdad... Se vuelve egoísta, y al mismo tiempo se ridiculiza a sí mismo porque ni siquiera sabe cómo serlo”.³⁰

Este tipo característico entra entonces en la conciencia de la sociedad rusa y desarrolla variaciones nuevas y más virulentas con cada generación que llega. La encarnación más extrema e intransigente de este tipo humano que fríamente experimenta con los mayores extremos de la perversidad moral y la degradación de sí mismo, es el propio Stavrogin. En la creación de este personaje Dostoievski sintió la tentación de extender su perspectiva histórica hacia atrás en el tiempo y de vincular el conflicto de los cuarenta y los sesenta con el tipo byrónico de años precedentes: la primera manifestación de los efectos desintegradores de la influencia occidental sobre la psique cultural rusa después de haber absorbido por completo dicha influencia. Aquí estaba el origen de la negación de Rusia que finalmente había concluido en aborrecible Nechaev; y puesto que para Dostoievski la idea de Rusia era inseparable de la del Cristo ruso y de la fe ortodoxa, la tragedia de Stavrogin – como la de Onegin, tal como él lo veía – toma la forma de una crisis moral-religiosa. Es

³⁰ Frank, J. *Los años milagrosos 1865-1871*. Princeton UP, 1997. 592.

Stavrogin – o bien el tipo del cual constituye la más grande encarnación – para Dostoievski, “el hombre ruso” en el más pleno sentido de la palabra, y es este tipo el que históricamente hizo nacer todos “los demonios” ideológicos que desde entonces han plagado la cultura rusa.

Es posible que si Dostoievski hubiese podido incluir su capítulo “La visita a Tijon”, para revelar así toda la gama ideológica del supremo intento de Stavrogin por trascender los límites del bien y del mal, le hubiese permitido a éste asumir su responsabilidad explícita por “los demonios”.

Joseph Frank afirma que la impasible figura de Stavroguin está así rodeada, en la imaginación de Dostoievski, por un aura infernal. Fue él quien llevó a Rusia toda la “belleza” de esta idolátrica negación que, si se le permitía no ser negada por la “belleza auténtica” de Cristo, encendería en Rusia la misma antorcha de destrucción que ya estaba consumiendo al Occidente. Pues la “belleza” de Stavrogin es la belleza demoniaca, la belleza de Lucifer en el *Cain* de Byron, quien, como escribiera Herzen:

“es el sombrío ángel de las tinieblas, en cuya frente brilla con tenue lustre la estrella del pensamiento amargo, llena de discordias internas que nunca se podrán armonizar. Y atrae como un agua quieta, iluminada por la luna, que no promete más muerte en su abrazo frío y reluciente.”³¹

³¹ Herzen, *My Past and Thoughts*. Citado por J. Frank en *Dostoievski. Los años milagrosos. 1865-71*. Princeton U.P. 1997, 596.

2.4 TEMA DEL ABUSO /SUFRIMIENTO INFANTIL A LO LARGO DE SU OBRA. “El sueño de un hombre ridículo”.

Dostoievski siempre mostró una gran sensibilidad hacia el sufrimiento de las mujeres y los niños. En *Diario de un escritor*, es constante la preocupación por cómo las nuevas leyes afectarían a las mujeres. Las “grandes reformas” del sistema legislativo ruso que se instauraron en 1864 después de la emancipación de los siervos tenían como objetivo “modernizar el sistema judicial y garantizar la independencia e integridad de los jueces”. Dostoievski conocía este discurso con su apelación “de igualdad para todos los individuos, independientemente de su clase” y su promesa de que “ser inocente o culpable es algo que ha de elegir un jurado elegido por la población local”. Las severas leyes penales que el propio Dostoievski vivió en Siberia fueron abolidas. Y, sin embargo, palizas, torturas y asesinatos acontecían y continuaban día tras día en los hogares comunes de Rusia hacia niños y mujeres, apoyados de algún modo por este “nuevo” y “liberal” sistema de justicia. El abuso y maltrato hacia los niños y las mujeres, era sin duda una tragedia nacional en la Rusia del siglo XIX, por lo que no es extraño que Dostoievski estuviera obsesionado con el tema.

El verdadero paradigma de maldad concebido por Dostoievski es la maldad moral cometida contra los niños, en concreto el abuso sexual a menores; y este tema aparece de forma recurrente en todas sus novelas. No obstante, es particularmente evidente en dos capítulos de dos de sus novelas

más importantes: el preludio al suicidio de Svidrigailov en *Crimen y castigo* y el capítulo que suprimió de *Los demonios* (“La confesión de Stavrogin” o “La visita a Tijon”).

Las principales apariciones de los niños (la inmensa mayoría de las veces, niñas) a lo largo de la obra de Dostoievski son siempre retratos de violencia. Emergen como figuras solitarias, enormes y ominosas, no obstante, Dostoievski consigue difuminar estos retratos a través de varios mecanismos, como por ejemplo, la manipulación de la edad física de las niñas. Woodin Rowe afirma que Dostoievski aumenta o disminuye la edad de sus personajes infantiles para intensificar o disminuir varios aspectos de su descripción: “victimization, génesis of feelings, etc”.³² (205). A esto hay que añadirle que Dostoievski continuamente otorga a sus personajes adultos rasgos y actitudes infantiles; unos rasgos y actitudes que por otra parte difieren mucho de las metáforas y símiles relacionadas con los niños y el mundo de la infancia.

Una de las escenas más representativas de este mecanismo de gradación de la edad, la encontramos en las primeras páginas de *Crimen y castigo*. Raskólnikov se encuentra con una joven sentada en un banco, con la ropa hecha jirones, y a la que han obligado a beber. Al principio Raskólnikov habla de una “mujer”, pero conforme avanza el detallado escrutinio de Raskólnikov a la joven, su edad disminuye hasta que Raskólnikov percibe que apenas es una niña de 15 años. La edad de los niños de Dostoievski disminuye abruptamente en cuanto el niño se convierte en víctima, no obstante, son lo suficientemente adultos como para ser conscientes de su condición. Por

³² Rowe, W. Dostoevsky. Child and Man and his Work. New York: NY U.P. 1968, 205.

ejemplo, en la obra de Dostoievski, la víctima femenina de pederastia es exactamente igual de deseable sexualmente que una joven de veinte años, padece el desamparo de una niña de cinco años, pero tiene la capacidad de una auténtica mujer para percibir su condición de víctima.

Esta escena culmina con Raskólnikov imaginando el futuro que le espera a la joven: “su madre lo descubrirá, le pegará una paliza y llevará a la chica a prostituirse en las calle; acabará en el hospital, totalmente echada a perder a los 17” (Dostoievski, 7). Raskólnikov termina por entablar un paralelismo entre la joven y su hermana Dunia. En una escena posterior en *Crimen y castigo*, Luzhin describe a una joven que aparentemente se ha suicidado ahorcándose después de que Svidrigailov haya abusado de ella. La joven recibía continuas palizas por parte de su tía y era “sordomuda, de unos quince años e incluso catorce”. Este es otro ejemplo de cómo Dostoievski disminuye la edad del personaje para intensificar su carácter infantil.³³

Al personaje de Nellie a lo largo de la novela, se le atribuye la edad de once, doce, trece, catorce o quince años según la fase de su estado de víctima. Igual de versátil es el personaje femenino de “*Una criatura dócil*”. Al comienzo de la historia el protagonista pretende relatar su “impresión más importante, la síntesis de todo”:

“Por si quieren saberlo les diré – pues hay que contar las cosas por el principio – que ella había venido a mi casa a empeñar algunos objetos para poder pagar un anuncio en La Voz en el que, entre otras cosas, se

³³ En este pasaje, en el ruso original, Dostoievski empieza utilizando el término *devushka* (chica joven) para describir a la joven y pasa después a utilizar el término *devochka* (niña). Woodin Rowe señala la carga emotiva y el *pathos* que conlleva la utilización de este diminutivo, sin traducción posible al inglés o al castellano.

decía que una institutriz aceptaría trabajar fuera de la ciudad, dar clases a domicilio, etc (...) Luego empecé a fijarme en ella. Era delgadita, muy rubia, más bien alta que baja; conmigo siempre se mostraba un poco incómoda, como si sintiera cohibida.”³⁴

Ejemplos de gradación de la edad también lo encontramos en Matriosha de *Los demonios*, Liza de *Los hermanos Karamazov*, o la niña de *El árbol de Noel y una boda*. Dostoievski no sólo se limita a la gradación de la edad de sus personajes como elemento intensificador, sino que utiliza en general la infancia o la evocación de recuerdos de la misma.

Woodin Rowe afirma que la infancia de los personajes adultos de Dostoievski nivelarán de forma simétrica los rasgos infantiles en su edad adulta. Un ejemplo característico es Arkadi de *El adolescente*, cuyo recuerdo de su infancia actúa como un vívido espejo que refleja e intensifica sus distorsionadas percepciones y comportamientos. También es de vital importancia la infancia de los hermanos Karamázov (muy diferente la de Mitia y Aliosha de la de Ivan y Smerdiakov) que se cuenta al principio de la novela, ya que condicionarán de forma decisiva la reacción del lector ante los personajes adultos a lo largo de toda la novela. Algo parecido sucede con Stavrogin de *Los demonios*; educado por Stepan Trofimovich, a menudo el tutor despertaba al niño Stavrogin para llorar sobre su hombro. No es de extrañar que el joven Stravogin reaccionara creándose una armadura de absoluto autocontrol, distante, desdeñosa y casi sobrehumana.

³⁴ Dostoievski, F. *Diario de un escritor*. Madrid: Alba, 2010, 327.

La persistencia con que Dostoievski trata el tema de la atracción sexual de adultos hacia menores, se aprecia claramente en el resumen de escenas que S. O'Brian ³⁵ha recopilado. He ampliado el trabajo de O'Brian añadiendo algunas observaciones mías. Así por ejemplo, en *Crimen y castigo* encontramos las siguientes escenas:

– Raskólnikov se percata de la presencia de un hombre que acecha a una muchacha bebida, de unos 15 años, en plena calle.

“Observe que sus ropas están desgarradas y mal puestas. No se ha vestido ella misma, sino que la han vestido. Esto es obra de unas manos inexpertas, de unas manos de hombre; se ve claramente. Y ahora mire para ese lado. Ese señor con el que he estado a punto de llegar a las manos hace un momento es un desconocido para mí: es la primera vez que le veo. Él la ha visto como yo, hace unos instantes, en su camino, se ha dado cuenta de que estaba bebida, inconsciente, y ha sentido un vivo deseo de acercarse a ella y aprovechandose de su estado, llevársela Dios sabe dónde”. (Pag. 40-41)

– Svidrigailov abusa sexualmente de una niña sordomuda de unos 14 años; posteriormente la joven se ahorca (episodio que se repetirá con Matriosha en *Los demonios*).

³⁵ O'Brian, S. “Let them greet me with cries of hate” en *God and Devil Are Fighting. The Scandal of Evil and Dostoevsky and Camus*. New York:UMI, 212

“Un día la encontraron ahorcada en el granero. Cumplidas las formalidades acostumbradas, se dictaminó que se trataba de un suicidio. Pero cuando el asunto parecía terminado, la policía notificó que la chiquilla había sido violada por Svidrigailov” (pag. 252)

– Svidrigailov se compromete en matrimonio con una joven que aún no ha cumplido los 16 años:

“¿Realmente importa que yo tenga 50 años y ella aún no tenga los 16? ¿Tiene eso alguna importancia?” (pag. 405)

– Svidrigailov invita a una niña de 13 años y a su madre a su casa después de haberlas conocido en la taberna:

“Adoro a los niños, los adoro de veras – exclamó Svidrigailov, echándose a reír. Sobre este particular puedo contarle un episodio sumamente curioso (...) Fui a caer en eso que llaman un baile nocturno. No era más que una cloaca repugnante, como las que a mí me gustan. Se levantaban las piernas en un cancán desenfrenado como jamás había hecho en mis tiempos. De pronto, veo una encantadora muchachita de trece años que está bailando con un apuesto joven. Otro joven los observa de cerca. Su madre estaba sentada junto a la pared, como espectadora. Ya puede usted suponer qué clase de baile era. La muchachita está avergonzada, enrojece; al fin se siente ofendida y se echa a llorar” (pag. 407)

Svidriagilov imagina el despertar de una niña de catorce años que se ha suicidado arrojándose al río después de que hayan abusado sexualmente de ella.

“Svidrigailov la conocía. Cerca del ataúd no había ninguna imagen sagrada, ningún cirio encendido, ni rumor alguno de rezos. Aquella muchacha era una suicida: se había arrojado al río. Sólo tenía catorce años y había sufrido un ultraje que había destrozado su corazón, llenado de terror su conciencia infantil, colmando su alma de una vergüenza que no merecía y arrancado de su pecho un grito supremo de desesperación que el mugido del viento había ahogado en una noche de deshielo húmeda y tenebrosa” (pag. 429)

Svidrigailov tiene un sueño en el que una niña de no más de cinco años se transforma en una joven prostituta. (pag. 431)

“Su boquita sonrió y las comisuras de sus labios temblaron en un deseo reprimido de reír. Y aquí de improviso deja de contenerse y se ríe francamente. Algo desvergonzado, provocativo, aparece en su rostro, que ya no es el rostro de una niña. Es la expresión del vicio en la cara de una prostituta.” (432)

El tema del abuso sexual a menores, también aparece en varias escenas de *Los demonios*. Se insinúa que Stepan Verkovenski pudo haber abusado del pequeño Nikolai Stavrogin cuando éste tenía 10 años.

“Es de suponer que el tutor trastornó un poco los nervios de su discípulo. Cuando, a los quince años, lo llevaron al Liceo era enclenque y pálido, extrañamente sumiso y pensativo, aunque con posterioridad llegó a sobresalir por su extraordinaria fuerza física. También es de creer que por la noche, abrazados los dos amigos, lloraban, más no siempre a causa de algún episodio doméstico. Stepan Trofimovich supo tocar las fibras más íntimas del corazón de su pequeño amigo y suscitar en él la primera sensación, todavía imprecisa, de esa sagrada nostalgia que un alma selecta, la conocerla una vez, jamás tocaría luego por una satisfacción barata. (Hay amantes que aprecian esta nostalgia mucho más que la más radical de las satisfacciones, si tales satisfacciones fueran posibles). Pero lo cierto es que anduvieron acertados al separar, aunque tardíamente, al alumno y al preceptor.”

(*Los demonios* I, cap. I pag. 44)

Shatov le pregunta a Stavrogin si ha abusado de niños en San Petersburgo:

“¡Hum! ¿Es cierto que usted perteneció en San Petersburgo a una asociación secreta, dedicada a la lujuria más bestial? – sonrió malévolo

Shatov. –¿Es cierto que el Marqués de Sade podría haber aprendido de usted? ¿Es verdad que se dedicaba a engatusar y pervertir niños?”

(Pag. 270. *Los demonios* II, cap. I, sec. VII)

En el capítulo suprimido (“La visita a Tijon” o “La confesión de Stavrogin”), Stavrogin confiesa a Tijon que ha abusado sexualmente de Matriosha, de 11 años:

“La tomé la mano y se la besé, volví a hacerla sentar en el banquito y me puse a mirarla a los ojos. El que le hubiera besado la mano de pronto le hizo reír, pero sólo por un instante, pues se levantó rauda por segunda vez y ya tan asustada que se le notó en el rostro un temblor convulsivo. Me miró con unos ojos inmóviles llenos de pavor, los labios se le movieron como si quisiera romper a llorar, mas, pese a todo, no gritó. Volví a besarle la mano y la senté en mis rodillas. Entonces ella se apartó con brusquedad y sonrió como si le diera vergüenza, pero una sonrisa forzada. Se le encendió todo el rostro. Finalmente, sucedió algo de pronto que no olvidaré jamás, y que me llenó de sorpresa: la niña me echó los brazos al cuello y ella misma se puso a besarme frenéticamente. Su rostro expresaba un arrobamiento total. Yo me levanté indignado, tan desagradable me resultó aquello en un ser tan pequeño, por la compasión que de súbito experimenté. Pero pronto superé esa sensación y permanecí en la habitación. (*Los demonios* II, cap. IX).

En *El eterno marido*, Tusotski tiene la intención de proponer matrimonio a una joven de 15 años.

“¿Estás prometido con la más hermana mayor?”

“No, yo... no, no con la mayor. No, verás, le estoy proponiendo matrimonio a la sexta hermana, la que todavía está en la escuela. “

“—¿Qué?” dijo Velchaninov con una sonrisa involuntaria. “¿Por qué? ¡dices que sólo tiene quince años!. (pag. 605, cap. 11)

Velchaninov se siente atraído hacia la futura prometida de Tusotski.

“Velchaninov era consciente de un impulso maligno y opresivo. Este impulso maligno había despertado en él poco a poco, desde el principio, desde el primero momento en que Pavel Pavlovitch le había hablado de su futura esposa: tanto como si era simple curiosidad, o algún otro impulso oscuro, el sintió la tentación de consentirlo.” (pag. 606, capt. 11).

En *La mansa (Un relato fantástico)* el narrador relata cómo uno de los personajes pretende proponer matrimonio a una joven de 15 años.

“A base de palizas, había mandado ya a la tumba a dos esposas y andaba buscando una tercera; y miren por dónde le había echado el ojo a ella. Hizo su proposición y empezó a negociar el matrimonio con sus tías; añadiré que el hombre tenía 50 años. La joven estaba horrorizada”

(*Diario de un escritor*, pag. 333)

En *Los hermanos Karamazov* Aliosha propone matrimonio a Liza, de 14 años, pero su matrimonio será pospuesto hasta que ella alcance la edad legal.

“Tan pronto como el Padre Zosima muera, dejaré el monasterio y terminaré mis estudios, y cuando alcances la edad legal nos casaremos. Te querré. Aunque no tenga tiempo para pensar en ello, creo que no podré encontrar una esposa mejor que tú, y el Padre Zosima me dice que debo casarme. “

(*Los hermanos Karamazo*, pag. 167, libro 4, cap. 4).

Ivan Karamazov seduce y abusa sexualmente de Liza Koklakova en una visita que le hace sin el consentimiento de la madre de ella. Más tarde Iván alega que Liza se ha arrojado a sus brazos de forma voluntaria. Tras esta visita clandestina, Liza, que ha sido siempre una joven inocente y mentalmente equilibrada, sufre un ataque de nervios con síntomas similares a una posesión demoníaca, y amenaza con suicidarse:

“Lo que le he dicho es la verdad, la verdad, la verdad! Yo me mataré porque todo me da asco! ¡Todo me da asco, asco!

(pag. 856, libro 11, cap. 3)

“No tiene aún dieciséis años, según creo, y ya se ofrece” manifestó desdeñosamente Iván.

-¿Cómo, se ofrece? Exclamó Aliosha.

- Ya sabe, como se ofrecen las mujeres depravadas.

-¡Qué dices, Ivan, qué dices! Protestó Aliosha amarga y vivamente-. ¡Es una criatura, estás ofendiendo a una criatura! Está enferma, está muy enferma...”

(pag. 876, lb.11, cap.5)

En *El adolescente*, Versilov abusa de su hijastra de 13 años, precipitando el suicidio de la joven. Posteriormente, el Príncipe Sokolski alude a la atracción de Versilov hacia las niñas.

En el relato *Un árbol de Noel y una boda*, Iulian Mastakovich coquetea y planea su matrimonio con la hija de un acaudalado amigo; la niña sólo tiene 11 años.

“Se frotó las manos mientras caminaba de un lado a otro, sintiendo cada vez más emoción. No obstante, se contuvo y consiguió calmarse. Echó una mirada a la futura novia y quiso ir hacia ella. Después, con una culpabilidad consciente, retrocedió de puntillas, y se agachó sonriendo para besarle la cabeza.” (*Diario de un escritor* 114)

En *Humillados y ofendidos*, Ivan Petrovich reconoce sentirse sexualmente atraído por Nelli, una niña de 12 ó 13 años.

“No sé la razón de por qué me atraía tanto. Había algo más, aparte de lástima, en mis sentimientos hacia ella.” (pag. 127)

Archipov intenta forzar a Nelli.

“De repente la puerta se abrió con violencia y Elena entró en la habitación, pálida y con el vestido blanco de muselina hecho jirones y rasgado, y el cabello alborotado debido al forcejeo.” (pag. 155).

Todos éstos son algunos de los numerosos ejemplos de la atracción sexual de adultos hacia menores que podemos encontrar en la obra de Dostoievski. Es por tanto inevitable concluir que Dostoievski estaba obsesionado con este fenómeno. Algunos críticos señalan la posibilidad de que el propio Dostoievski hubiera sufrido abusos de niño; hecho que aunque no es imposible, no ha sido contrastado por nadie. Tras la muerte de Dostoievski, se especuló que el motivo de de la obsesión de Dostoievski era que el propio escritor había cometido este delito. La mayoría de los críticos y académicos consideran las acusaciones a Dostoievski de pederastia de meras calumnias, y califican esos argumentos de inconsistentes, contradictorios y carentes de fundamento.

El sueño de un hombre ridículo

Un relato en conexión con el sufrimiento infantil y que merece un estudio aparte es *El sueño de un hombre ridículo*, en el que una niña evoca el sueño del protagonista. Representa la inocencia de la infancia, del hombre anterior a la historia, es decir a la culpa y al pecado. El relato tiene su origen en la preocupación de Dostoievski por el suicidio, sin embargo este relato no termina con la desesperación y el suicidio, sino en una afirmación extática del deseo de vivir. Dostoievski creía en la posibilidad de una transfiguración apocalíptica de la humanidad, de una regeneración moral de toda la humanidad, y esta idea penetró por primera vez en su obra en 1860. La imagen de una Edad de Oro de felicidad humana surge continuamente en las novelas de Dostoievski, aunque rara vez aparezca como tal. Para Dostoievski, la única respuesta para acabar con el sufrimiento infantil y de la humanidad, es el amor.

El hombre ridículo vive en medio de la miseria de San Petersburgo; está obsesionado por la idea del suicidio y una noche, decide volarse los sesos. De camino a su casa para cumplir su resolución lo detiene una niña que desesperadamente le pide ayudar a su madre, moribunda. Desentendiéndose de la niña, el hombre sigue su camino, y una vez en su habitación, con la pistola en mano, lo invade y altera una sensación nueva.

“Sabía que esa noche, sin falta, me levantaría la tapa de los sesos, pero ignoraba cuánto tiempo pasaría allí sentado. Y no cabe duda de que me

habría pegado un tiro, de no haber sido por esa niña. (...) Y en esa ocasión también sentí pena: a una niña estaba obligado a prestarle ayuda. Entonces, ¿por qué no había socorrido a aquélla? Por una idea que se me ocurrió entonces: mientras me tiraba de la manga y me llamaba, se me había planteado de pronto un dilema, y no había sabido resolverlo. El dilema era ocioso, pero me había irritado. Me había irritado porque, si había tomado la decisión de acabar con mi vida esa misma noche, todo lo que pudiera suceder debería resultarme más indiferente que nunca. Entonces, ¿por qué sentía de pronto que no me daba todo y que me compadecía de esa niña?”³⁶

De pronto se queda dormido y sueña: “En una palabra, esa niña me salvó porque, debido a las preguntas, aplacé el disparo” (433). Sin embargo la niña también salva al hombre ridículo en un sentido mucho más profundo: los sentimientos despertados por él en ese encuentro se proyectan en su sueño y, al despertar, descubre que ha quedado liberado para siempre de la tentación del suicidio.

En el sueño, el hombre es rescatado de su tumba después de haberse disparado y es transportado a otro planeta similar a la tierra excepto en una cosas, sus habitantes. El entorno físico de este paraíso es el mismo que el de esos paraísos descritos en la ensoñación de Stavroguin. Por otra parte, los residentes de esta Edad de Oro carecen por completo de todo tipo de turbación derivada de su conciencia, siendo libres de toda manifestación de egoísmo o

³⁶ Dostoievski, FM. Diario de un escritor. Madrid:Alba, 2010, 432.

vanidad. “Estaban dotados de amor, tenían hijos, pero jamás observé en ellos esos impulsos de cruel voluptuosidad que afectan virtualmente a cada cual en nuestra tierra y que son fuente única de casi todo pecado de nuestra especie humana” (436).

Así, al despertar de su sueño, el hombre ridículo se dedica a predicar este retorno de “espontaneidad superior” mediante la realización en la Tierra de la ley cristiana del amor. En cualquier caso, *El sueño de un hombre ridículo* contiene la descripción más vibrante y conmovedora del positivo ideal moral-religioso de Dostoievski.

2.5 CRIMEN Y CASTIGO: PERSONAJES FEMENINOS OBJETO DE ABUSOS

Rosalind Marsh observa el uso de personajes femeninos por parte de Dostoievski como vehículos de expresión de las verdades generales de la condición humana³⁷. Michael Katz³⁸ refuerza esta idea y apunta que mientras Dostoievski nunca permite a las mujeres ser portadoras de ideas, éstas son reflejos de las ideas de los hombres. A lo largo de toda la novela, Raskólnikov sólo parece ser capaz de encontrarse a sí mismo, o de completarse a sí mismo, a través de la asociación con los personajes femeninos, bien sea

³⁷ Marsh, R. *Women and Russia: projections and self-perceptions*. Berghen Bks. 1995, 187

³⁸ Katz, M. “Dostoevsky and the Natural Science”. *Dostoevsky Studies*, vol. 9, 1989, 66

adolescentes anónimas desamparadas, Sonia, su hermana o su madre. Estas mujeres no niegan ni pueden negar la realidad de la vida y por tanto cargan con lo espantoso y horrible de la sociedad. El sufrimiento de estas mujeres encarna la dureza de la realidad, y constituye la realidad y la esencia de la novela realista.

La idea de Dostoievski de la prostitución como un último acto de desesperación se ve reflejado en la angustia de Marmeladov al referirse a la vida en la que ha caído Sonia, “una muchacha pobre pero honrada, ¿puede ganarse bien la vida con un trabajo honesto?” (*Crimen y castigo*, 17). Como Marta Wilkinson señala que Sonia encarna la paradoja Madonna/puta ya que es caracterizada en diferentes circunstancias. La mayoría de los personajes femeninos están caracterizados realizando algún rol, ya que sus vidas están reducidas a cumplir con el papel que les han asignado. La necesidad ha creado un espacio para personajes dicotómicos, que son al mismo tiempo piadosas y putas, bienintencionadas y asesinas, desesperadas y ridículas. El tipo de mujer que reaparece una y otra vez a lo largo de la novela es una víctima de las injusticias y circunstancias sociales. El anonimato y el silencio de las víctimas femeninas apoyan la teoría de Marta Wilkinson de que los personajes femeninos periféricos están caracterizados con la intención de ser leídos como “productos” de la ciudad – constituidos por lo “exterior”. El “exterior” que Raskólnikov niega y al que sin embargo está constantemente enfrentándose; ese “exterior” está constituido por un selección de cuerpos femeninos, cada cuerpo enmarcado en una historia personal. Es curioso señalar que a Raskólnikov siempre le llaman la atención las figuras femeninas que se

encuentra por la calle, desde la joven anónima, bebida, al principio de la novela, al miserable destino que le espera a la pequeña Polenka, Sonia o Dunia. Son siempre mujeres, algunas poco más que niñas, las que llaman la atención de Raskólnikov en la calle. Esta repetición de figuras femeninas y sus historias deben leerse como algo unido intrínsecamente a Raskólnikov, ya que este se ve conmovido y profundamente afligido por cada una ellas.

Es importante señalar el vínculo que une a Raskólnikov con las calles de San Petersburgo. Vagar sin rumbo por la ciudad lo ha convertido en un hábito y es un reflejo de la desesperación y vagabundería de los otros personajes que él va encontrándose en la calle. Raskólnikov no es un simple observador de la ciudad que le rodea, sino un producto de ella. Este aspecto naturalista asume la inclusión de un “interior” y “exterior” en la composición del personaje. Stelleman ha demostrado en su artículo “Raskólnikov and His Women” que el “exterior” de Raskólnikov al principio de la novela está formado principalmente por figuras femeninas, tanto en sus pensamientos (planeando matar a la vieja Alena), como con su presencia (su casera Natasha), o en las historias que oye sobre ellas (Sonia, Katerina Ivanovna, su hermana Dunia, Polenka y Lizaveta). Mientras Raskólnikov niega su interrelación con los personajes femeninos de la novela, éstos son fundamentales para la división que él conscientemente establece entre él mismo como “idea” y los demás.

El hecho de que Raskólnikov niegue la relación entre el cuerpo humano y lo “exterior” pone de relieve dos asuntos problemáticos: primero, su insistencia en la “idea”, y segundo, su dependencia de los demás. Hambre, delirio y fiebre, no sólo resaltan el significado y la importancia del cuerpo con

sus funciones y necesidades, sino que infantilizan a Raskólnikov. Este paralelismo de Raskólnikov con un niño, refuerza su paralelismo con víctima/mujer (de hecho, todas tan jóvenes que son prácticamente niñas) a lo largo de la novela. La imposibilidad de que se lleven a cabo los ideales de Raskólnikov podría ser una forma de violación de su persona, ya que para él, su mente es su único medio de expresión e identificación. Un cuerpo maltratado, en forma de chica joven (o niña) ultrajada o golpeada, es traducido por Raskólnikov como una violación de ideales. Esta violación es de interés primordial ya que el abuso a una niña es un pecado sexual considerado por Dostoievski mucho peor que un asesinato (de hecho pasará a ser un tema principal en sus novelas posteriores). Como víctima, Raskólnikov depende constantemente de la caridad y el cuidado de su hermana y madre, incluso de su casera, Natasha. También su amigo Razumijin, con un rol casi maternal, le proporciona comida, ropa y oportunidades. Independientemente de si esta constante dependencia es vista como infantil o femenina, lo que es evidente es que esta cualidad a Raskólnikov no le da una perspectiva masculina en absoluto.

Al leer la carta de su madre, Raskólnikov ve una realidad que hasta ahora había estado negando: a consecuencia de su pasividad y sus fracasos, las mujeres de la familia han asumido un rol activo. El sentimiento de culpa de Raskólnikov se ve intensificado al recordar a Marmeladov y la historia de su hija Sonia que ha empezado a prostituirse (un paralelismo evidente con el matrimonio de Dunia). La historia de Dunia y su madre es la historia de miles de mujeres en toda la ciudad que intentan conseguir un medio de vida decente.

La madre de Raskólnikov trabaja día y noche cosiendo, y Dunia trabaja en el servicio doméstico, la otra opción más común para una mujer. Su experiencia como empleada de hogar la describe minuciosamente Barbara A. Engel en “St. Petersburg Prostitutes in the Late Nineteenth Century: A Personal and Social Profile”³⁹:

“With few qualifications and no legal protection, the female domestic often lived in a kind of personal bondage. With a good employer, she may have a more desirable situation than the factory worker, one that shielded her against the shock of urban life. But frequently her position was far from secure and subject to great abuse.” (Engel, 24)

Raskólnikov está sumido en sus pensamientos de tristeza y preocupación cuando se encuentra en la calle con la primera de las paradigmáticas jóvenes que encontrará a lo largo de la novela. Ya que los pensamientos de Raskólnikov están volcados totalmente en el lenguaje e implicaciones de la carta, las calles y personas circundantes son descritas por sus emociones, y al lector nunca se le da una descripción objetiva de las escenas de la calle.

³⁹ Engel, B. “St. Petersburg Prostitutes in the Late Nineteenth Century: A Personal and Social Profile”. *The Russian Review*, vol. 48, 1989, pag. 24

“Desde luego, a juzgar por las apariencias, debía de ser una muchacha, una adolescente. Iba con la cabeza descubierta, sin sombrilla, a pesar del fuerte sol, y sin guantes, y balanceaba grotescamente los brazos al andar. Llevaba un ligero vestido de seda, mal ajustado al cuerpo, abrochado a medias y con un desgarrón en lo alto de la falda, en el talle. Un jirón de tela ondulaba a su espalda. Llevaba sobre los hombros una pañoleta y avanzaba con paso inseguro, vacilante. Ese encuentro acaba de despertar enteramente la atención de Raskólnikov. Alcanzó a la muchacha cuando llegaron al banco, donde ella, más que sentarse, se dejó caer y, echando la cabeza hacia atrás, cerró los ojos como si estuviera rendida de fatiga. Al observarla de cerca, advirtió que su estado obedecía a un exceso de alcohol. Esto era tan extraño, que Raskólnikov se preguntó si no se habría equivocado. Estaba viendo una carita casi infantil, de unos dieciséis años, tal vez quince, una carita orlada de cabellos rubios, bonita, pero algo hinchada y congestionada. La chiquilla parecía estar por completo inconsciente; había cruzado las piernas, adoptando una actitud desvergonzada, y todo parecía indicar que no se daba cuenta de que estaba en la calle”. (Dostoievski, 41)

Como señala Barbara Engel, según el censo de 1889, el 14.6 por ciento de las prostitutas registradas en toda Rusia afirmaron haber sido violadas en el primer encuentro sexual.

“For example, the youngest of the peasant women said that she was ten she was raped, and the merchant who took her virginity then kept her for three years. The men who raped three other women, all at age fifteen, got them drunk first” (Engel, 35⁴⁰)

Al aceptar casarse con Luzhin, la hermana de Raskólnikov ha elegido el menor de los dos males. Intenta salvarse del acoso de su patrón, Svidrigailov, y en lugar de salvarse, se encuentra a sí misma aceptando una propuesta de matrimonio para evitar la pobreza. Es evidente que Dunia tiene la valentía suficiente como para casarse siguiendo la lógica y la razón, igual que Sonia la tiene al prostituirse, ya que ambas son conscientes de que son el único sustento económico para sus familias. La espiral de marginalidad que comienza con una violación y que esta joven acaba de sufrir no es exclusiva del destino femenino; Marmeladov es la contrapartida de todas estas jóvenes, puesto que él tampoco puede escapar del círculo en el que ha caído.

La gran ciudad y su vacío social da lugar a una zona amoral donde existe gente, a la que se le niega el lujo de elegir o experimentar – dos verbos frecuentemente glorificados en el ideal de ser conscientes de la capacidad de la humanidad para ejercitar la razón y la libre voluntad. El concepto de cualquier acto “grandioso” es ínfimo y casi ridículo cuando se aprecia, a gran escala, la vida de infierno y pesadilla para tantas personas – todas intercambiables entre sí – que habitan en San Petersburgo. Raskólnikov

⁴⁰ Engel, B. *Mother and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia*. Cambridge, Eng. 1983, 35

por fin toma conciencia de que él también podría intercambiarse por cualquiera de las tres jóvenes anteriores; tiene que enfrentarse a la realidad de que él pertenece al mismo grupo que ellas, que es como ellas, y no es en absoluto un ser “grandioso”, sino el mero reflejo de tantas y tantas víctimas que le rodean.

Peace interpreta que al hacer del asesinato un suicidio simbólico, Raskólnivov intenta liberarse de la parte más despreciable de sí mismo, “for his two victims represent the two poles within himself: Alyona – tyrannical ruthlessly grasping for herself; Liza – meek, selflessly doing goof for others”⁴¹. Interpreta el golpe en la cabeza de la prestamista como un intento de Raskólnikov de liberar toda la energía reprimida en su cabeza y como respuesta inconsciente al desdoblamiento de su cuerpo de su mente. Este desdoblamiento domina su pensamiento y el curso de la acción queda sin resolver ya que la destrucción de un cuerpo femenino es justo lo contrario de lo que Raskólnikov necesita. Considera a sus víctimas despreciables debido a las débiles cualidades femeninas socialmente establecidas y que el propio Raskólnikov odia en sí mismo. Los extremos representados por Alyona y Lizaveta, así como las similitudes entre Sonia y Dunia constituyen una característica tan esencial de la personalidad de Raskólnikov que no se puede silenciar en un acto cualquiera. Sólo después de haber convertido a estas dos en mujeres víctimas del mismo modo que su hermana y Sonia son también víctimas, es cuando Raskólnikov se enfrenta al hecho de que él tampoco es libre. No está por encima de los demás y lo único que ha probado con el crimen es que la desesperación le ha llevado a su propia destrucción. Él es mucho más despreciable de lo que jamás

⁴¹ Citado por Marta Wilkinson en .” Rodion Romanovich's Struggle with the Woman Within.” *Gender*. Issue 50, 2009.

podría ser una prestamista o una prostituta, y tomar conciencia de que es él mismo es un víctima es el primer paso hacia su aceptación y reconciliación. Este paso tan importante es parte de su confesión a Sonia. La confesión de Raskólnikov es una catarsis emocional (algo muy femenino), más que una narración de los hechos y las razones que le llevaron a cometer el crimen. Es precisamente el cuerpo de una prostituta – algo que consideraba tan diferente a él – lo que provoca su epifanía moral y espiritual. Su hermana Dunia asume un rol más que asertivo en la escena en la que dispara a Svidrigailov en defensa propia. Con ese gesto Dunia logra conseguir lo que Raskólnikov no ha logrado. Más que atacar a un símbolo, Dunia se defiende de un depredador, una “auténtica mancha oscura en la fábrica social”. Raskólnikov, por tanto, asocia las mujeres a la cobardía, restricción y victimización.

La preocupación de Dostoievski por el sufrimiento de la mujer, junto a su admiración por la “nueva heroína” de las primeras obras de George Sand, tuvo una influencia decisiva en muchas escenas y personajes femeninos. Por ejemplo, Dunia de *Crimen y castigo*, Polina de *El jugador*, Katerina Ivanovna de *Los hermanos Karamazov*, y Lisa Tushina de *Los demonios*. Sin embargo, a Dostoievski le impresionó de manera especial *Mauprat* de George Sand, que fue su inspiración para la figura de la mujer como representación de Cristo que redime al hombre pecador. Especialmente después de la muerte de George Sand, se puede apreciar una marcada predilección de Dostoievski por historias de mujeres que se sacrifican por amor. También como las heroínas de Sand, Dunia, en *Crimen y castigo* en un momento dado, se ve sola y aislada en una habitación enfrentándose a un hombre armado.

La incorporación de temas de George Sand a sus novelas, también indican el interés de Dostoievski por nuevas representaciones de feminidad, creando personajes femeninos que son capaces no sólo de resistir las amenazas del hombre, sino de tener una enorme influencia sobre él.

El impacto que George Sand tuvo en Dostoievski es también visible en la relación de Dunia y Svidrigailov en *Crimen y castigo*. Por lo que se puede establecer una analogía entre el crimen de Raskólnikov – no sexual pero muy violento – y los delitos sexuales de Svidrigailov contra varias mujeres.

SVIDRIGAILOV

Svidrigailov encarna la misma mezcla de opuestos moral-psíquicos que Raskólnikov, pero dispuestos en diferente orden de predominio. Lo que impera dentro de él es la aceptación consciente de un desenfrenado egoísmo que actúa exclusivamente en busca de placeres personales y sensuales, pero sus goces se ven empañados por su asco de sí mismo. Joseph Frank afirma que lo que predomina en Raskólnikov son los remordimientos y la fuerza de su conciencia, aun en medio de la feroz lucha de su egoísmo por conservar la libertad.

Svidirigailov llega a San Petersburgo en persecución de Dunia; su deseo de Dunia, aunque acaso empezara siendo otra cosa, se ha convertido en la búsqueda de la salvación personal. Siente asco de sí mismo y esto lo deja

entrever en la imagen de la eternidad como si fuera una pequeña habitación, “algo como uno de los baños en el campo, negros de hollín, con arañas en todos los rincones... A veces la imagino así, ¿sabe usted?”- le confiesa a Raskólnikov (*Crimen y castigo*, 221). Pese a su confesada insensibilidad moral, Svidrigailov es incapaz de librarse de una repugnancia de sí mismo, que desea extender a toda la humanidad.

El capítulo Dunia-Svidrigailov ocupa una posición muy particular en la novela porque trata explícitamente de la problemática masculina y las relaciones sexuales. La intención de transformar a un hombre a través de la fe religiosa de una mujer se complica en la segunda escena al incluir la psicología de una mujer nueva que ha logrado transformar a un hombre cuyos parámetros son poder y sexualidad más que fe y religión. Aunque Dunia no es un personaje tan caracterizado como Svidrigailov, conserva parte de lo que Bakhtin llama “el interior escondido” de la novela. Es Sonia, religiosamente simple y pura, y no Dunia con su complejidad, la que provoca la conversión de Raskólnikov, aun cuando la imaginería de la novela y sus diálogos “escondidos” sugieren lo contrario.

Svidrigailov puede ser considerado el epítome del deseo de la inocencia infantil, y se ríe de ello de forma repulsiva. Piensa que la edad de dieciséis años, con sus “todavía ojos infantiles, timidez, y lágrimas de vergüenza” es mucho mejor que la belleza. Esta voluptuosidad parece especialmente manifestarse ante la confusión y vergüenza de sus víctimas.

La alucinación, sueño y suicidio de Svidrigailov, componen una de las secuencias más impactantes de *Crimen y castigo*. Primero, ve la imagen de

una niña de catorce años que se ha suicidado ahogándose después de haber sido violada por él. La expresión de la cara de la víctima parece ser una combinación de sabiduría, superioridad, masoquismo incluso parece haber un toque de perverso placer. A pesar de la magnitud del crimen, Dostoievski pone un toque sentimental a la escena aludiendo “una ofensa que había penetrado en la vergüenza de su más pura alma angelical”. Sin embargo la sonrisa de la chica, desvaneciéndose en la molesta incongruencia de un crimen tan horrendo, salva la escena⁴².

Mucho más espeluznante es la escena en que Svidrigailov sueña que una niña de cinco años se transforma en una prostituta. Parece ser que en la consciencia de Svidrigailov éste busca ver en esta niña a una prostituta. Sin embargo, el rubor que en la víctima de antes le deleitaba, ahora a Svidrigailov le espanta; y la apenas perceptible sonrisa de la niña le recuerda al rostro de la anterior víctima ahogada. Del mismo modo que a Svidrigailov le persiguen todos los crímenes que ha cometido contra niñas a través de alucinaciones y sueños, a Stavrogin le acosarán también sus víctimas en visiones.

2.6 LOS DEMONIOS: LA CONFESIÓN DE STRAVROGIN

Un capítulo de la novela *Los demonios* fue publicado póstumamente, nunca durante la vida de Dostoievski: se trata del capítulo llamado “La confesión de Stavrogin” o más literalmente “La visita a Tijon”. En este capítulo se narra la visita de Stavroguin a un monasterio cercano – donde vive el monje

⁴² Rowe, W. Dostoevsky. *Child and Man in His Work*. New York. NYUP. 1968, 112.

Tijon – y su confesión, en forma de documento escrito, de haber violado a una niña de doce años. Dostoievski escribió este capítulo en el otoño de 1871. La novela se iba publicando en la revista *El mensajero ruso*, pero entonces se interrumpió la serialización. Katkov se negó a aceptar este episodio, totalmente escandaloso, y Dostoievski no logró hacerle cambiar de opinión. Por ello, estas páginas no se publicaron durante la vida de Dostoievski. Fue descubierto entre los documentos de Dostoievski en 1921 y publicado en 1922; desde entonces ha sido tema de considerables controversias.

Joseph Frank afirma que Dostoievski se alarmó por el rechazo de este capítulo que no sólo contiene la crucial revelación de toda la gama y profundidad de la depravación de Stavroguin sino también su motivación moral-filosófica, sus tormentos internos y su anhelo de redención. Dostoievski leyó en voz alta el capítulo a amigos suyos entre los que se encontraban Maikov y Strajov, y ellos convinieron unánimes que una sección era demasiado “realista”. Dostoievski entonces empezó a inventar variaciones, una de las cuales describía el encuentro de Stavroguin con una adolescente en unos baños, llevada allí por su institutriz para encontrarse con él. Alguien le había hablado a Dostoievski de un incidente similar, pero Maikov y Strajov le advirtieron que no lo pusiera porque podía ser interpretado como un insulto para las institutrices y mezclarían en ellos la “cuestión femenina”. Esta variante de la confesión llegaría a transformarse en la leyenda de que el propio Dostoievski, presentándose un día inesperadamente en casa de Turgueniev, le había confesado el mismo crimen⁴³.

⁴³ Frank, J. Dostoevski. Los años milagrosos. 1865-1871. Princeton UP. 1997, 548.

Sobre este rumor, Joseph Frank escribe⁴⁴:

“Este persistente rumor, que continúa ensombreciendo la reputación de Dostoievski, ha sido exhaustivamente investigado por V.N. Zajarov. Desde su primera aparición en prensa, que data de 1908, analizó todas las expresiones que lo pusieron en circulación y demostró que las diversas versiones son incongruentes y contradictorias. Asimismo, sobre la base de todo lo que sabemos sobre las vidas de Dostoievski y de Turgueniev, Zajarov demuestra que esta visita no pudo ocurrir en el periodo en que se la suele colocar. Zajarov cree que Turgueniev inventó esta historia en los últimos años de su vida, como una anécdota satírica para caracterizar a Dostoeivski y en venganza por la caricatura de sí mismo que aparece en *Los demonios*. Luego, a fuerza de repetirla, se convirtió casi en un hecho. Otras variedades de la leyenda, repetida por Strajov en carta a Tolstoi en 1883, se han remitido de manera convincente a los esfuerzos de Dostoievski por obtener apoyo para su capítulo rechazado leyéndolo a sus amigos”.

Stavroguin manipula esta realidad de valores arbitrarios, experimenta con ella. Insufla a sus adeptos ideas que para él ya no tienen valor propio alguno para ver qué resulta de ellas. Kirillov es encierta manera el resultado de su magisterio científico, Piotr Verhovenski el de su esbozo de un programa

⁴⁴ Ibid.; p. 549.

revolucionario, Shatov el de una esclavofilia instrumentalizada. Mientras que sus portadores creados de este modo “devoran” estas ideas, para Stavrogin jamás pueden llegar a ser ya convicciones.

Observa con el interés de un investigador científico qué es lo que resulta de sus experimentos. De la misma manera se ensaña también Stavrogin con las mujeres. Se casa con María Timofeievna, que deambula por los ambientes depravados de la gran ciudad: “El pensamiento de la boda de Stavrogin con esta criatura desdichada”, confiesa, “hacía vibrar mis nervios”. Más adelante, en Suiza, cuando vuelve a moverse en la alta sociedad, le arrebató “el deseo rabioso de una bigamia”, que se intensifica con una pasión desenfrenada hacia Lisa, a quien desea como esposa pero a quien sabe que no puede amar. Cuando posteriormente hace pública esta bigamia aumenta su satisfacción.

Al mismo tiempo la mujer de su discípulo Shatov espera un hijo suyo. Aparte de esto, todavía se reserva la relación con Daria, la hermana de Shatov, que le ama y a quien él llama irónicamente “su enfermera“, y por eso impide que se case con otro. Finalmente, por una única noche de amor a la que la ha inducido seduciéndola, destruye la vida de Lisa, la señorita romántica de la alta sociedad.

Una madre ideal tal como Jacobi la ha configurado en la Sylli del *Allwill*, una muchacha capaz de un amor verdadero y moral como la Tatiana de Pushkin, son imposibles en el mundo de Stavrogin. Su relación con la mujer consiste básicamente en asesinar la naturaleza femenina.

La manipulación de todas las ideas y relaciones humanas conduce en resultado a un completo inmoralismo. Su sentido para la consecuencia estricta conduce a que Stavrogin avanza hasta el resultado último del politeísmo que él practica no a través de un rodeo, sino por el camino directo. Aquellas engreídas palabras de Kant de que se comprometía a construir a partir de auténticos demonios una república que funcione, “sólo con tal de que sean racionales”, jamás fueron tan vergonzosamente castigadas como en *Los demonios*. Stavrogin es precisamente altamente “racional”, en tanto que sólo apura el goce de su propia vida. El rodeo a través de la realización de una revolución, de la coronación como zar y de modos semejantes, queda excluido para él. “Si Dios no existe todo está permitido”, y entonces el ser racional hace de *su* vida y con *su* vida lo que es posible. Un Lenin o un Nietzsche, por ejemplo, serían para él, como lo es el decembrista Lunin, “gallinas lastimeras“. Él no es un soñador, tampoco un soñador social. “El mal era en él [...] frío y tranquilo, o si me puedo expresar así, *racional*, y por tanto lo más deplorable y lo más terrible que pueda haber jamás”.

Tras haber deshonrado a la pequeña Matriosha y haberla empujado al suicidio, el temperamento moral de Stavrogin cristaliza definitivamente:

“Aunque en mi interior sentía mi propia infamia, no me avergonzaba de ella. Mientras estaba sentado tomando el té y charlando, por vez primera en mi vida me formulé para mí mismo, con toda su fuerza, el conocimiento de que para mí no existen el bien ni el mal, de que yo

había perdido el sentido para tal distinción, e incluso que no hay en general ni bien ni mal (esta idea me resultó agradable) y que todas esas cosas no son más que un prejuicio.” (*Los demonios*, 318)

En su carta de despedida a Daria antes del suicidio confiesa:

“Aun igual que lo he sido siempre, de desear hacer un acto bueno, y en ello experimento placer; pero al mismo tiempo también quiero algo malo, y en ello también experimento placer. Pero tanto un sentimiento como otro son siempre demasiado pequeños y demasiado débiles”.

CAPITULO 3: NABOKOV vs. DOSTOIEVSKI

3.1 Transgresión y motivos de abuso sexual en *LOLITA* y en las obras de Dostoievski.

Casi un siglo media entre estos dos gigantes de la literatura universal y entre la publicación de las dos obras que les catapultarían a la fama y al reconocimiento mundial, *Crimen y castigo* (1866) y *Lolita* (1955) respectivamente. Las diferentes circunstancias biográficas, personalidades tan dispares, así como el contexto histórico y social de la época y el lugar que a cada uno le tocó vivir dejaron una impronta de por vida en la obra y actitud de ambos escritores ante una temática común.

Es fácil encontrar significativas influencias de Dostoievski en *Lolita*. La “ninfolepsia” de Humbert Humbert puede considerarse una variante del tema del abuso sexual infantil tal como aparece en *Crimen y castigo* y *Los demonios*, entre otras obras de Dostoievski.

El carácter tragicómico de Humbert Humbert se entiende a la luz del típico personaje bufonesco de Dostoievski. No obstante, la sagacidad de la prosa de *Lolita* es radicalmente distinta al particular estilo de las novelas de Dostoievski, donde sus persuasivas preocupaciones concernientes a la religión, contrastan con el punto de vista totalmente secular y descomprometido de Humbert Humbert como narrador – y de Nabokov como autor.

Lolita, por tanto, puede entenderse al mismo tiempo como dostoievskiana y anti-dostoievskiana ya que trata un tema de mayor

importancia en la ficción de Dostoievski. La actitud positiva hacia Dostoievski se aprecia en la seriedad moral del retrato que Nabokov hace de un Humbert trágico. La actitud negativa hacia Dostoievski es palpable en la “ferocidad y jocosidad” del héroe narrador, que ya anticipa John Ray, J.R. *Ph D* (el propio Nabokov) en el Prólogo de *Lolita*.

Ya hemos visto en otro capítulo de esta tesis que el tema de *Lolita* no es en absoluto novedoso. Asimismo, Nabokov tenía en mente el argumento de *Lolita* desde mucho antes de escribir la novela en 1955. Hay que señalar que la historia de la pasión de un adulto por una adolescente no es novedosa en Nabokov, ya que desde sus primeras novelas se puede apreciar una inclinación o interés de los protagonistas de Nabokov por sus jóvenes heroínas.

Así observamos que en el tercer capítulo de su novela *The Gift* (1937), Boris Ivanovich Schiogolev, un personaje no demasiado inteligente, relata una historia que obviamente trata de él mismo:

“Ah, if only I had a tick or two, what a novel I’d whip off! From real life. Imagine this kind of thing: an old dog –but still in his prime, fiery, thirsting for happiness – gets to know a widow, and she has a daughter, still quite a little girl – you know what I mean – when nothing is formed yet but already she has a way of walking that drives you out of your mind – A slip of a girl, very fair, pale, with blue under eyes – and of course she doesn’t even look at the old goat. What to do? Well, not long thinking, he ups and marries the widow. Okay. They settle down the three of them. Here you can go on indefinitely – the temptation, the eternal torment, the itch, the mad hopes. And the upshot – a miscalculation. Time flies, he gets older,

she blossoms out – and not a sausage. Just walks by and scorches you with a look of contempt. Eh? D’you feel here a kind of Dostoevskian tragedy? That story, you see, happened to a great friend of mine, once upon a time in fairyland when Old King Cole was a merry old soul,” and Boris Ivanovich, turning his dark eyes away, pursed his lips and emitted a melancholy, bursting sound.” (32)

Este es, sin duda, el argumento de *Lolita*, y Nabokov explícitamente lo califica de “tragedia dostoevskiana”. El tema de *Lolita*, es por tanto uno de los mayores temas de Dostoevski, el abuso o maltrato infantil. En *Diario de un escritor* y en la mayoría de las obras de Dostoevski, las mujeres que maltratan niños son a la vez maltratadas por hombres. En *Crimen y castigo*, las historias de Sonia y Katerina Marmeladova son réplicas de historias reales que aparecían en los periódicos:

“Un marido borracho va a buscar a su mujer a quien ha abandonado junto a sus hijos, a los que les ha negado cualquier tipo de ayuda... y le pide vodka; él empieza a golpearla a la vez que sigue pidiendo más vodka; entonces la mujer, esa trabajadora, esa esclava de galeras (¡por favor, piensen cuánto tiempo hace ya que el trabajo de la mujer se regularizó!) que no tenía ni idea de cómo se las iba a arreglar para alimentar a sus hijos, agarra un cuchillo y se lo clava al marido. Esto sucedió recientemente y ahora la mujer va a ser juzgada... Casos como estos se pueden contar en cientos y miles.” (*Diario de un escritor*, 226)

Llama la atención el paralelismo significativo entre *Lolita* y *Una criatura dócil*, cuyo narrador piensa:

“Pensaba con cierto placer en que yo tenía cuarenta y un años, y ella no más que dieciséis. Esto me producía cierta impresión muy voluptuosa.”
(Dostoievski, 384).

También Humbert escribe sobre la diferencia de edad entre una nínfula y su admirador: “There must be a gap of several years, never less than ten I should say, generally thirty or forty, and as many as ninety in a few known cases (....) It’s a question of focal adjustment, (...) a certain contrast that the mind perceives with a gasp of perverse delight” (*Lolita*, 17).

Tanto *Lolita* como *Una criatura dócil* (también traducido al castellano como *La mansa*) acaban desdoblando historias de manipulación y control, con el narrador masculino intentando transformar a su joven acompañante en una dócil y complaciente compañera, pero en ambos casos, fracasan en conseguirlo; aunque la forma de escapar de las jóvenes sea muy diferente en Dostoievski y Nabokov.

A pesar de que ambas narraciones describen una relación unilateral entre un hombre adulto y una adolescente, la caracterización de “adolescente” sólo puede darse en la narración de Dostoievski, ya que *Lolita* tiene doce años cuando Humbert la conoce, no dieciséis. Nabokov también parece dejar claro que conoce el subtexto de Dostoievski en la escena en que Humbert esboza

una “sonrisa dostoiievskiana” al caer en la cuenta de que casándose con Charlotte, tendrá fácil acceso a su hija.

No obstante, hay otras obras de Dostoievski que tocan el tema de la pedofilia. Dostoievski ya abordó la cuestión en “La confesión de Stavroguin” de *Los demonios*, en el que el protagonista confiesa haber violado a Matriosha, una niña de doce años (la edad de Lolita). Muchos consideran desconcertante y provocador la correspondencia de la víctima, una niña, hacia Stavrogin:

“Besé nuevamente su mano, la senté sobre mis rodillas (...). Le susurré no sé muy bien qué, como un borracho. Por fin, súbitamente ocurrió algo muy extraño, que nunca olvidaré y que me sorprendió: la pequeña se arrojó en mis brazos y comenzó a besarme con frenesí. (...) Cuando todo terminó, estaba turbada. (*Los demonios*, 324)

Volvemos a encontrar en Dostoievski una situación similar de reciprocidad en la niña, en el prelude al suicidio de Svidrigailov, en *Crimen y castigo*.

“Súbitamente le pareció que sus largas pestañas negras estaban a punto temblar, de vibrar, de comenzar a levantarse, y que dejaban aparecer una mirada maliciosa, penetrante, una suerte de llamada con un guiño de ojos, para nada infantil (...) He aquí que abrió decididamente los ojos y lo envolvieron con su mirada quemante, impúdica, lo llamaron....” (*Crimen y castigo*, 246).

La misma reciprocidad, aunque menos ingenua, es la que Humbert Humbert encuentra en *Lolita*.

“I gently caressed her hair, and we gently kissed. Her kiss, to my delirious embarrassment, had some rather comical refinements of flutter and probe which made me conclude she had been coached at an early age by a little Lesbian. No Charlie boy could have taught her that. As if to see whether I had my fill and learned the lesson, she drew away and surveyed me. (...)

“You mean”, she persisted, now kneeling above me, “you never did it when you were a kid?”

“Never”, I answered quite truthfully.

“Okay”, said Lolita, “here is where we start”.

However, I shall not bore my learned readers with a detailed account of Lolita presumption. Suffice it to say that not a trace of modesty did I perceive in this beautiful hardly formed young girl whom modern co-education, juvenile mores, the campfire racket and so forth had utterly and hopelessly depraved.” (*Lolita* 133).

El hecho de que tanto Nabokov como Dostoievski fueran tan explícitos en la aparente reciprocidad de las víctimas hacia sus agresores, hizo que algunos críticos y lectores levantaran sobre los dos escritores la sospecha de la pedofilia.

Una de las críticas más acérrimas a este respecto viene de Joanne Morgan, que ofrece la tesis de que Nabokov escribió *Lolita* con el objetivo de

encriptar alguna información sobre un abuso sexual que el propio Nabokov hubiera podido sufrir de niño por parte de su tío; abuso sexual al que Nabokov nunca hizo referencia directa o indirectamente⁴⁵. Afirma Morgan que el fundamento para su análisis se basa en una respuesta que Nabokov dio en una entrevista en 1962, cuando le preguntaron por qué había escrito *Lolita*:

“It was an interesting thing to do. Why did I write any of my books, after all? For the sake of the pleasure, for the sake of the difficulty. I have no social purpose, no moral message; I’ve no general ideas to exploit, I just like composing riddles with elegant solutions. (*Strong Opinions* 16)

No obstante Joanne Morgan va más lejos y llega a la conclusión de que Nabokov, aparte de víctima, también fue un pedófilo:

“I am keenly aware that the conclusion I have arrived at about Nabokov’s paedophilia is both extremely sensitive and controversial. I hasten to add that I do not feel personally driven by a crude agenda of exposing and condemning Nabokov as a paedophile...we cannot ever know the total truth. (Morgan, 36).

Las acusaciones de pedofilia no se limitan a Nabokov y a su tío, sino Morgan también sugiere que Dostoievski también fue pedófilo:

⁴⁵ Morgan, J. *Politics and Culture. Solving Nabokov’s Lolita Riddle*. Sydney: Cosynth, 2005

“There are grounds for believing that Dostoevsky did indeed confess on a few occasions to engaging in sex with a minor. Scenes of adult-child sex crop up in *The Devils* as well as *Crime and Punishment*. Nabokov’s unsympathetic attitude toward Dostoevsky suggests he believed Dostoevsky did commit an act of child rape... he possibly also held deep suspicions about the language of spiders and leaves found in *The Devils*” (304).

En mi opinión, la teoría de Joanne Morgan carece de fundamento y deja entrever un desconocimiento de la obra y la biografía de ambos escritores. Es mucho más probable pensar que la enemistad de Nabokov hacia Dostoievski estuviera fundada en el abismo que la ficción dostoievskiana representaba para él (con sus “historias detectivescas chabacanas y su psicología barata”) más que en la posibilidad de que Dostoievski fuera pedófilo. En concreto, Nabokov se oponía a las “perogrulladas literarias” de los asesinos sensibles y prostitutas conmovedoras de Dostoievski. Sus discusiones con Dostoievski eran epistemológicas y estilísticas: en *Opiniones Contundentes*, califica la ficción de Dostoievski como “periodismo reaccionario”. Sin embargo, es necesario resaltar que Dostoievski no fue el único blanco de Nabokov, ya que arremetió también contra Cervantes, Faulkner o Thomas Mann, entre otros.

Por otra parte, es interesante resaltar el hecho de que Nabokov etiquetara de “sentimental” el universo femenino de Dostoievski, ya que expone un asunto muy complejo. Básicamente interesado en los elementos estéticos de la literatura, Nabokov de forma implícita señala que lo que él denomina “ausencia de equilibrio artístico” en Dostoievski es debido a la

manera en que los roles masculino y femenino se estructuran en sus novelas (lo que Gary Cox denomina “la lucha por el poder entre el amo y la esclava sexual”). Algunas teorías feministas como la de Gayatri Spivak defienden que la categoría estética y la categoría sexual frecuentemente acaban convergiendo en las obras literarias y esto es lo que produce en las novelas de Dostoievski una estructura “desequilibrada” de los géneros masculino y femenino. En *Crimen y castigo* este “desequilibrio” lo constituiría el personaje de Sonia; y es Sonia, prostituida y degradada, pero encarnando una identidad femenina repleta de fe en un texto aparentemente masculino en su discurso, lo que molesta a Nabokov tanto como deleita a las lectoras feministas. Lo que para Nabokov es un fallo en la estructura de la novela, para otros como Gary Cox, es el principio básico de estructuración de la novela.

El hecho de que Nabokov tenga su particular visión sobre la forma en que los géneros masculino/femenino están estructurados en *Crimen y castigo*, tiene consecuencias no sólo para sus duras críticas hacia Dostoievski, sino también para la forma en que él mismo estructura la relación masculino-femenina en *Lolita*. Nina Pelikan Strauss afirma que Nabokov realiza una “esteticismo” del tema de la violación y el abuso infantil, mientras que para Dostoievski es algo deplorable.

Si bien esta maldad masculina que expone Dostoievski le parece hiperbólica a Nabokov, hay que señalar que esta maldad no parece resonar en las interpretaciones de Bajtin, ya que su lectura de Dostoievski se limita a una visión esperanzadora del individuo y en ningún momento alcanza a ver una patología social. Hay que resaltar la neutralidad con que analiza ciertos pasajes en la obra de Dostoievski cuyo tema principal es la opresión del hombre sobre

la mujer. Dostoievski fue sin duda el maestro de la psicología para Bajtin, pero éste último “maquilló” o pasó por alto los elementos sexuales más molestos de su obra. N. Pelikan Strauss afirma que la compulsividad de Dostoievski a la hora de describir violadores (Svidriagilov, Stavrogin), asesinos de mujeres (Raskólnikov) y hombres que incitan a mujeres al suicidio (Matriosha en *Los demonios*) evidencia – según la autora – un infierno inconsciente en el que Dostoievski deja entrever sus fantasías sexuales.

3.2 EL DOBLE

Una de las herramientas más utilizadas por Nabokov es el uso de dobles. El *Dopplegänger*, doble o alter ego es un *motiv* muy conocido, aparece cuando dos personajes juegan un papel simétrico en una misma narración. El tema del doble es científicamente un fenómeno específico de refracción que aparece bajo ciertas condiciones meteorológicas. En literatura, el término se aplica a historias donde se da lugar el desdoblamiento del ser, a la aparición de otro “yo” interno, secreto, criminal, que se ve implicado en una lucha con la otra parte “buena” del ser (a menudo el narrador). Esta similitud culmina cuando ambos luchan: “I rolled over him. We rolled over me. They rolled over him. We rolled over us.” (*Lolita*, 296). Para Humbert, la estrategia de un doble le genera una constante autoafirmación de buen padre, amante, y académico frente al depredador de Quilty, y legitima el asesinato de éste como una forma de redimir el lado “malo” del mismo Humbert.

Hay infinidad de referencias literarias en *Lolita*, historias de amor y venganza; y del tema del doble, pero más que determinar el argumento,

simplemente “decoran” la tragedia. En la mayoría de estas referencias Nabokov hace uso de la parodia, no sin cierta burla, aunque se ha de reconocer que estas referencias no están exentas de sentimientos y emociones o de cierto juicio moral. No obstante Howard Nemerov afirma: “If Humbert is a wicked man, and he is, he gets punished for it in the end. Also in the middle. And at the beginning.”⁴⁶

En una entrevista Nabokov subestima el tema del doble y lo califica de “a frightful bore”⁴⁷, a pesar de que en *Lolita* el doble es tan parodiado como invocado. Humbert se ve reflejado en Quilty de muchas maneras: aspecto físico similar, ambos llevan un estilo de ropa similar, intelectualidad y gustos literarios similares así como un delito sexual similar.

Con el uso del doble, los románticos quisieron mostrar el lado oscuro y reprimido de la personalidad. No en vano, la palabra *doppelgänger* se asoció por primera vez al romanticismo alemán. Escritores como Goethe, Richter y Hoffman fueron los primeros en utilizarla hacia finales de ese mismo siglo, otros autores utilizaron el tema del doble haciendo énfasis en el desdoblamiento psicológico de la personalidad. “William Wilson” de E. A Poe, *El doble* de Dostoievski y “*La nariz*” de Gógol son algunos ejemplos. El tema del doble permite al autor parodiar conscientemente y de forma simétrica las acciones de los personajes de la novela. Consecuentemente, es una manera que tiene la novela de llamar la atención sobre su estatus de ficción.

El tema del doble, es frecuente en Nabokov, ya que se encuentra en muchas de sus novelas. En *The Eye*, con el doble-ideal o doble-perfecto; en

⁴⁶ Nemerov, H. “On Lolita” *Kenyon Review*, 1972, 36.

⁴⁷ Lennard, John. *Lolita*. Humanities-Ebooks. 2008

Despair, en lo que parece el sueño del doble reducido a polvo; reducido al espejismo; en *Invitation to a Beheading*, en la que el desdoblamiento no se puede probar, solamente experimentar; en *The Real Life of Sebastian Knight*, en la que dos autores – en realidad el mismo, pero bajo dos aspectos – escriben una sola y misma vida. E incluso en el homónimo de *Giro Fatal*, que pertenece a la misma serie de pesadillas, secretamente unidas unas a otras. Sin embargo, en el tratamiento del tema del doble por parte de Nabokov hay reminiscencias de Dostoievski, que había escrito en su novela *El doble* cien años antes:

“El señor Goliadkin quiso gritar pero no pudo... protestar de alguna manera pero no encontró fuerzas. Se le erizaron los pelos de la cabeza, y se dejó caer sobre una silla, espantado. Y a decir verdad, tenía por qué. Había reconocido perfectamente a su compañero nocturno: no era otra que él mismo, era exactamente igual a él... en una palabra, aquello que por sus características se denomina un doble.” (Dostoievski, 53)

El empleo que hace Dostoievski del recurso del Doppelgänger vincula su novela *El doble* con E.T Hoffmann, y ya se han estudiado las posibles relaciones entre *El doble* y varios prototipos hoffmannianos. Pero más importante que la influencia de Hoffmann en Dostoievski, es la influencia de hoffmannianos rusos y que le llega a través, sobre todo, de los escritos de Gogol. Según V.Vinogradov el tema de *El doble* consiste en:

“una transformación naturalista de los “dobles” románticos del hoffmanismo ruso, al parecer análoga a la transmutación naturalista de la novela epistolar

sentimental que podemos observar en *Pobres gentes*. No obstante, *El doble* es mucho menos original a este respecto. En efecto, el propio Gogol – y otros – había comenzado este proceso de “transformación naturalista” y Dostoievski, lo único que hace, es avanzar un poco más”.

El protagonista de *Lolita* tiene un nombre doble, Humbert Humbert, algo que hace explícito al jugar constantemente con su nombre: Humbert el Terrible deliberó con Humbert el pequeño (*Lolita*, 29)... Humbert la araña herida... Humbert el humilde (*Lolita*, 54). En cierto modo estos apodosos son prolépticos ya que el lector posteriormente entenderá que Humbert ve los objetos con una doble visión y personalidad. Por un lado, es el lascivo admirador de jovencitas. Por otro lado, es el tipo normal que se enfrenta a Clare Quilty actuando como padre de Dolores Haze. Esta dualidad también se pone de manifiesto en la manera en que Humbert ve el mundo y nos lo narra.

“There was a double bed, a mirror, a doubled bed in the mirror, a closet door with the mirror, a bathroom door ditto, a double-dark window, a reflected bed there, the same in the closet mirror, two chairs, a glass-topped table, two bed-tables, a double bed” (*Lolita* 118).

Las palabras claves en esta breve escena son “dos”, “doble”, “dualidad” y “espejo”; esta última palabra tiene la siguiente característica: “el espejo dobla la figura reflejada, ésta surge como si se tratara del doble de quien se pone ante él”. (Barreras, 7). La descripción anterior corresponde a la habitación del hotel Enchanted Hunters, donde Humbert sabe que va a tener un encuentro sexual con Lolita, a pesar de fingir ser su padre. Él siente una dualidad que se

refleja en el espejo y, que a su vez, dobla todos los objetos que hay en la habitación. Según A. Barreras, este hecho está relacionado con el significado tradicional de reproducción:

“The mirror is employed as a motif or device to introduce a doublé or Doppelgänger effect: the reflection in the glass is the subject’s other”.

“El cuadro, así desencantado, ha pasado sencillamente a convertirse en una imagen en la que los hombres proyectan sus sentimientos de culpa, al estilo de Dorian Gray”⁴⁸

Los múltiples reflejos en la habitación del hotel The Enchanted Hunters, así como la incapacidad de Humbert de reconocer su doble vida, parecen disolver la realidad de la habitación misma. A través de estas imágenes el protagonista comienza a proyectar sus propios sentimientos de culpa respecto a su comportamiento con Lolita. Humbert afirma haber sido seducido por Lolita en esa habitación, pero entonces Lolita le acusa de haberla violado y él se siente culpable (*Lolita*, 140). Estos sentimientos desembocarán en la aparición de una figura autónoma en lugar de imágenes reflejadas en un espejo. Lo que es más, el protagonista, al principio de la novela, narra al lector una de las ocasiones en las que estuvo ingresado en un sanatorio donde fue calificado de “homosexual en potencia” y donde Humbert también confiesa su amor por las nínfulas:

⁴⁸ Ziolkovski. Citado por Barreras; *Ibid*, 7

“Between the age of nine and fourteen there occur maidens who, to they, reveal their nature which is not human, but nymphic (that is demoniac)... the boundaries of the mirror beaches and rosy rocks of an enchanted island haunted by those nymphets of mine...we who are in the know (...) we nympholepts would have long gone insane(...). My adult life during the European period of my existence proved monstrously twofold... I had so-called normal relationships with a number of terrestrial women... inside I was consumed by a hell furnace of localized lust for every passing nymphet.” (*Lolita*, 18)

Humbert admite ser calificado de homosexual y se define como “ninfoléptico”. Ambos calificativos están relacionados con el narcisismo como medio de doblarse uno mismo. A. Barreras afirma que la homosexualidad tiene que ver con un cuerpo similar al suyo, a una sexualidad similar a la suya, o en palabras de Freud, como una característica del narcisismo. Ya que el narcisismo es amor por uno mismo, y en segundo lugar, es una fijación por objetos amados, lo que para otros es amor.

Humbert, convierte a una adolescente americana normal y corriente en una nínfula. De hecho, Humbert está continuamente buscando a nínfulas entre las niñas adolescentes americanas y europeas. Esto es debido a la incapacidad de Humbert para reconocer que el verdadero lugar de estas “nínfulas” está en su cabeza, en su mente, y todo esto acrecentará su horror cuando Humbert reconozca su culpa con Lolita.

Sin embargo, Humbert no puede aceptar todo esto. Su naturaleza le hace al principio llevar una doble vida, más tarde a un desdoblamiento de su

personalidad y, por último, a un doble, que será responsable de los actos de Humbert. Antes del primer acto sexual, real, con Lolita, Humbert ya ha tenido algún acto de naturaleza sexual con ella en la casa de Charlotte. Es entonces cuando entra en la habitación de Lolita y ve que tiene un poster de Clare Quilty colgado en la pared y otro de un actor al que le ha colocado las iniciales HH:

“...and found myself in Lo’s room. A full page ad ripped out of a slick magazine was affixed to the wall above the bed, between a crooner’s mug and the lashes of a movie actress. It represented a dark haired young husband with a kind of a drained look in his Irish eyes (...) Lo had drawn a jocose arrow to the haggard lover’s face and had put in block letters: HH. And indeed, despite de difference of a few years, the resemblance was striking. Under this there was another picture, also a colored ad, a distinguished playwright was solemnly smoking a Drome.”
(*Lolita*, 69).

Desde el principio de la novela, el narrador habla claro sobre Clare Quilty, y Humbert utilizará la figura de Quilty para aislar la maldad de una manera irreal y narcisista. La primera alusión de Lolita a Quilty tiene lugar en el hotel The Enchanted Hunters: “Does not he look exactly, but exactly like Quilty?” (*Lolita*, 122). Antes de tener su primer encuentro sexual con Lolita y por lo tanto, antes de empezar una doble vida como padre y amante, Humbert es sorprendido en la oscuridad por Clare Quilty y mantienen una breve conversación:

“Where the devil did you get her?!”

“I beg your pardon?”

“I said: the weather is getting better”.

“Seems so.”

“Who is the lassie?”

“My daughter.”

“You lie, she is not”.

“I beg your pardon?”

“I said July is hot. Where is her mother?” (*Lolita*, 127)

Esta conversación parece casual pero no lo es, y tiene un doble significado. De hecho, es un símbolo de la doble personalidad de Humbert y su relación con Quilty como su doppelgänger. Se describe a Quilty como un hombre de edad similar a la de Humbert que viste ropa similar; es un conocido guionista americano que también trabaja para Hollywood. Además, tanto Humbert como Quilty escriben y hablan francés. A los dos les gustan las jovencitas y los dos están interesados en Lolita. Los dos se describen como ambiguos sexualmente, a Humbert lo califican de homosexual en potencia y a Quilty lo describen como “extrañamente amanerado”. Humbert llama a Quilty “my brother” pero no es consciente de su dualidad con él. Todo esto, por tanto refuerza la idea de Quilty como el doble de Humbert.

Una vez la culpa de Humbert ha sido exteriorizada en Clare Quilty como alguien diferente de sí mismo, Humbert lo asocia con Lolita. Ambos, Lolita y Quilty, conspiran contra Humbert. Por tanto, desde el punto de vista de Humbert Lolita sufre un tipo de disociación ya que tiene dos tipos de

comportamientos. Actúa de un modo con Humbert, y de otro modo cuando Humbert no está presente. Según Humbert, la disociación de Lolita comienza cuando ésta conoce a Quilty. Los dos tienen encuentros sexuales con Lolita a través de “The enchanted hunters”, nombre del hotel en que Humbert y Lolita pasan su primera noche, y también título de la obra de teatro en la que actúa Lolita y que dirige Quilty. Pero mientras el amor de Humbert por Lolita es real, el de Quilty es ficción, un pasatiempo; para Quilty Lolita es un juego, un reto; y cuando se cansa de ella porque se niega a participar en las películas, él simplemente desaparece de la vida de Lolita.

Al matar a Quilty, Humbert se redime de su culpa y hace desaparecer su lado oscuro. Al final del capítulo, a pesar de que Quilty ya está muerto, hay algunas escenas de dualidad cuando Humbert abandona la casa de Quilty. Parece como si Quilty, su casa y su mundo fueran en realidad dobles y dualidad.

“Two dark-haired pale young beauties... bringing two glasses out... where two or three women... two girls in davenport, both wearing... two other parked cars were parked on both sides” (*Lolita* 304).

Desde luego que Nabokov había leído la novela de Dostoievski *El doble*, y como hemos dicho anteriormente, el tema del doble no es original de Nabokov. Sin embargo, en Nabokov el tratamiento del doble incluye algo novedoso porque da cabida a la ironía y la parodia. Nabokov – al contrario que Dostoievski – muestra una visión lúdica de la literatura. En sus novelas, los personajes representan sus papeles y Nabokov juega con el lector. A modo

metaficcional, “La literatura, como otras artes, es vista como un juego cuyo objetivo es la satisfacción estética y donde la verdad a la vida es totalmente irrelevante.”⁴⁹

Nabokov es un innovador en el tema del doble. Quita autoridad a la convención tradicional del doble, ya que como buen experto en la parodia, elige un tema muy conocido para poder ridiculizar. Transforma el tema del doble a través de dos mecanismos: descartando las expectativas convencionales del tema del doble, y frustrando las presuposiciones del lector sobre la actuación del doble. El uso del doble en Nabokov hace que leer al escritor ruso se convierta en un juego de espejos donde el lector no sabe si el reflejo es verdadero o no. Por consiguiente, el tema del *doppelgänger* es utilizado por Nabokov en forma de parodia, en contraste con las novelas tradicionales basadas en el tema del doble.

En *Lolita*, el enfrentamiento entre Humbert y Quilty es cómico, no es algo serio y misterioso; no existe ese elemento de terror como por ejemplo en los relatos de Stevenson. El enfrentamiento entre Humbert y Quilty quita veracidad a la historia, algo que hasta ahora no había sucedido en tratamiento del doble tradicional.

Nabokov dijo una vez en una conversación a Andrew Field: “The past is my double, Andrew”. (Field, 87). Y esa división era el *doppelgänger*.

⁴⁹ Barreras, A: *Miscelánea: A journal of english and american studies*, N° 15, 1994 , págs. 16

3.3 RECURSOS ESTILÍSTICOS COMUNES

3.3.1 LA PARODIA

“... he used parody as a kind of springboard for leaping into the highest region of serious emotion”

V. Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*

Parodia es sin duda alguna la palabra clave en *Lolita*. Alfred Apple afirma que Nabokov utiliza la parodia como un trampolín:

“A parody cannot by definition be limited to itself, and must be engaged with an exterior source of some kind, but parody as a springboard goes beyond necessary interest in the work parodied to athletic and aesthetic display, and metaphorically to boosted, purposive gain.”⁵⁰

El trampolín como metáfora ya fue utilizado por Nabokov en el capítulo diez de *The Real Life of Sebastian Knight*, donde el narrador relata a su hermano la primera novela que ha escrito, *The Prismatic Beze*, una parodia de las novelas de detectivescas:

“As often was the way with Sebastian Knight he used parody as a kind of springboard for leaping into the highest region of serious emotion. J.L. Coleman has called it “a clown developing wings, an angel mimicking a tumbler pigeon”, and the metaphor seems to me very apt. Based

⁵⁰ Apple, A. “Lolita: The Springboard of Parody”. *Winconsin Studies in Comparative Literatura*, 1967, 52.

cunningly on a parody of certain tricks of the literary trade, *The Prismatic Bezel* soars skyward. With something akin to fanatical hate Sebastian Knight was ever hunting out the things which had once been fresh and bright but which were now worn to a thread, dead things among living ones; dead things shamming life, painted and repainted, continuing to be accepted by lazy minds serenely unaware of the fraud. The decayed idea might be in itself quite innocent and it may be argued that there is not much sin in continually exploiting this or that thoroughly worn subject or style if it still pleases or amuses. But for Sebastian Knight, the method of a detective story became a bloated and malodorous corpse. He did not mind in the last “penny dreadful” because he wasn’t concerned with ordinary mortals; what annoyed him invariably was the second rate, not the third or nth-rate, because here, at the readable stage, the shamming began, and this was, in an artistic sense, immoral.”

Este párrafo sugiere totalmente los temas que se tratan en *Lolita*, desde “hunting” hasta “shamming” y “tricks of literary trade” o “the adopted method of a detective story”. Crear parodia es algo peculiar, aunque algo mucho más cercano y honesto al robo artístico que una imitación disfrazada. Humbert hace una parodia perfecta, sobre todo en la segunda parte de sus memorias. Pero donde la parodia es indiscutiblemente evidente, es en el prólogo de John Ray; la parodia es sobre todo reveladora y desconcertante para el lector en las tres últimas líneas de su tercer párrafo:

“Mrs. Richard F. Schiller died in childbed, giving birth to a stillborn girl, on Christmas Day 1952, in Gray Star, a settlement in the remotest Northwest. “Vivian Darkbloom” has written a biography, “My Cue”, to be published shortly, and critics who have perused the manuscript call it her best book. The caretakers of the various cemeteries involved report that no ghost walk.”

Toda la parodia en sí es John Ray. Dolores queda atrapada en su vida de ficción por Annabel Leigh y Annabel Lee, y por el destino celoso de Carmen. Dolores es incapaz de escapar de su tumba del mismo modo que las tres mujeres anteriores no pudieron hacerlo. Es a través del poder de Nabokov que Dolores se convierte en objeto de parodia; es ella – la que convertida en vehículo para llevar a cabo una transgresión sexual – atrapa y obsesiona al lector. Si nosotros como lectores no entendimos desde este mismo párrafo la burla de Nabokov en la personificación del “suave John Ray”, Nabokov desde luego que sí lo supo desde el primer momento y juega con el lector. Si *Lolita* triunfa como novela de un estilo, observación y conocimiento muy superior a la mayoría, es porque triunfa como parodia.

La parodia ha sido el *leitmotif* y *litmus-test* de la literatura occidental durante mucho tiempo, y uno sólo parodia las cosas en las que cree. J. Lennard afirma que para Nabokov la parodia fue – desde su situación de exiliado – como un tipo de adoración, un acto de recuerdo de su tierra, de su infancia, sus raíces, de los territorios eróticos de su adolescencia adherido a su alma; pero una adoración que fue siempre consciente y en estado de alerta, sabiendo (al contrario que Humbert) que los océanos son insondables y que

(como Humbert aprende al final) el arte del recuerdo y la prosa es todo lo que perdura al final.

Lolita finaliza con el reclamo lírico de Humbert por el arte:

“I am thinking of aurochs and angels, the secret of durable pigments, prophetic sonnets, and the refuge of art. And this is the only immortality you and I may share, my Lolita.”

Angeles y bisontes es una pareja absurda, una burla de la aliteración (*aurochs / angels* en inglés), como el resto de la lista que forma la última oración. Sin embargo, en todas las ediciones desde 1958 la última palabra la tiene Nabokov, a través de su epílogo “On a Book Entitled Lolita”, para proclamar su capacidad de crear parodia, aunque no siempre fuera comprendida.

“My private tragedy, which cannot, and indeed should not, be anybody’s concern, is that I had to abandon my natural idiom, my untrammelled rich, and infinitely docile Russian tongue for a second-rate brand of English, devoid of any of those apparatuses – the baffling mirror, the black velvet backdrop, the implied associations and traditions – which the native illusionist, frac-tails flying, can magically use to transcend the heritage in his own way”. (*Lolita*, 364)

Nabokov, al igual que Joyce, ha demostrado que la parodia puede elevar el arte literario a lo más alto, y la parodia aparece en el diseño de todas y cada una de sus novelas. *The Eye* (1930) parodia la novela romántica del siglo XIX, mientras que *Laughter in the Dark* (1932) es una burla de la convención del

triángulo amoroso. *Despair* (1936) es la historia barata de misterio que lee la mujer del narrador, aunque finalmente degenera en algo totalmente distinto. *The Gift* (1937) parodia a la mayoría de escritores rusos del siglo XIX, incluso las últimas líneas de la novela son una parodia de una conocida estrofa de Pushkin. *Invitation to a Beheading* (1935) y *Bend Sinister* (1947) – por el contenido de ideas políticas y sociales que contienen – son novelas antiutópicas burlescas. *Pnin* (1957) parodia las posibilidades de una novela de tener un narrador “fiable”. Es importante también destacar que el capítulo décimo de *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) encierra una maravillosa explicación de cómo funciona la parodia en sus propias novelas.

La textura de la parodia en Nabokov es única porque aparte de ser un genio en el arte de parodiar estilos literarios, es capaz de hacer breves referencias a temas o técnicas de otros escritores sin la necesidad de caer en la burla. No sólo parodia clichés narrativos, sino también géneros y prototipos de novela, haciendo de la parodia un ingenioso artilugio que permite la implicación del propio autor. Nabokov ha preparado en el diseño paródico de *Lolita* un elaborado sistema de conexiones que, como una red de coincidencias, ayuda a cerrar circuitos demostrando que todo está manipulado, todo es ficción, y de esta forma parodia el deseo del lector de verosimilitud.

Con referencia a la estructura de la novela, *Lolita* es una burla del estilo confesional, del diario literario, de la novela romántica que narra las consecuencias de un amor debilitante, del tema del doble, y en general una perversa imitación de otros muchos usos literarios. Sin embargo hay una importante paradoja implícita en una de las parodias más audaces de Nabokov: *Lolita* es una clara burla de *Memorias del subsuelo* (1864) de Dostoievski, y

Clare Quilty es a la vez una parodia del doble como convención de la ficción moderna y al mismo tiempo el doble que formula el horror en la vida de Humbert. En su última aparición en *Lolita*, la acción de Quilty está justificada por el deseo de Nabokov de parodiar la convención del doble y así, usando de esta forma la personalidad humana, el escritor ruso quiere señalar una vez más el triunfo del arte sobre la realidad.

El tema del doble, ya hemos mencionado que recuerda a Dostoievski, el blanco favorito de Nabokov (en numerosas ocasiones lo calificó de “sensacionalista barato, chabacano y vulgar”). Aparte de la sonrisa “dostoievskiana” (Nabokov, 78) Humbert sufre varios arrebatos emocionales, y como muchos de los personajes de Nabokov aislados o encarcelados, su triste apariencia física finalmente se ve acrecentada por una oscura y necesaria “barba dostoievskiana”. En la escena en la que Humbert reflexiona sobre lo que implicaría un matrimonio con Charlotte, hace una repentina imitación del “hombre del subsuelo” de Dostoievski:

“After a while I destroyed the letter and went to my room, and ruminated, and rumped my hair, and modeled my purple robe, and moaned thorough clenched teeth and suddenly – Suddenly, gentlemen of the jury, I felt a Dostoevskian grin dawning (through the very grimace that twisted my lips) like a distant and terrible sun.” (*Lolita* 70).

La escena está escrita para que el lector piense que Humbert controla absolutamente el lenguaje y la parodia, y el efecto es principalmente cómico.

Se expone la naturaleza convencional de los tormentos y revelaciones

de Dostoievski, la naturaleza arbitraria de la labor de Humbert, la libertad que disfruta para decidir cómo narrará los hechos, y todo, sutilmente, se transmite al lector. Aunque Nabokov nunca lo quisiera admitir: “no puedo soportar ni un momento sus asesinos sensibles y sus prostitutas conmovedoras” (*Playboy*, 1964) su héroe está íntimamente ligado a los héroes de Dostoievski, héroes literarios que mayoritariamente forman parte de esa larga tradición de “hombres superfluos” en la historia de la literatura rusa del siglo XIX; entre los cuales figuran, por ejemplo: Chatski en *La desgracia de ser inteligente* de Griboiedov; Onegin de *Eugenio Onegin* de Pushkin; Pechorin en *Un héroe de nuestro tiempo* de Lermontov, o Bazarov en *Padres e hijos* de Turguenev.

Inmediatamente después de la escena de *Memorias del subsuelo* a la que Nabokov está aludiendo y en la que el “hombre del subsuelo”, en albornoz, se enfrenta a la mujer que le ama, encontramos lo siguiente:

“De pronto rompí a llorar. Era un auténtico ataque de histeria. Estaba sofocado de vergüenza, pero no podía contener los sollozos... “¡Agua, dame agua - allí!” murmuré débilmente, consciente sin embargo de que perfectamente podía prescindir del agua o de esos débiles murmullos. Estaba actuando, como se suele decir, para preservar la decencia, incluso aunque mi histeria fuera suficientemente genuina.” (*Memorias del subsuelo*, 83)

Como Humbert, el hombre del subsuelo sabe que su histeria es falsa en el sentido de que es el resultado de su tendencia al dramatismo, pero se da cuenta de que lo mismo se puede decir de todo lo que hace – incluida su

genuina histeria. Y detrás de él hay alguien como Stavrogin (de *Los demonios*) que, de nuevo como Humbert, en un momento determinado se tiene que enfrentar al espectro de una niña cuya vida ha arruinado. La resonancia emocional de estos antecedentes aparece en *Lolita* tan pronto como se menciona a Dostoievski. Es paradójico el hecho de que aunque Nabokov rechaza a sus predecesores, como hace con Dostoievski, por considerar falsos sus valores y sus melodramas, siempre finaliza reescribiendo y extendiendo sus historias.

Una de las imágenes más obsesivas de Dostoievski, la araña, también es parodiada por Humbert. En *Crimen y castigo*, Svidrigailov imagina la eternidad como una habitación repleta de arañas:

“Yo no creo en la vida eterna – replicó Raskólnikov.

Svidigrailov estaba ensimismado.

¿Y si no hubiera allí más que arañas y otras cosas parecidas? – preguntó de pronto.” (Dostoievski, 216)

En *Memorias del subsuelo* y en *Los hermanos Karamazov* la araña personifica la maldad y la lujuria respectivamente. Esperando a “su presa de color calilente” Humbert es una “enorme araña pálida” en un viejo jardín (*Lolita*, 52). Él es Humbert, “la araña herida” por cuya espalda reptan “arañas heladas de pánico” (*Lolita*, 142).

Todas estas referencias a la araña son parte de un gran esquema paródico. Pero lo más dostoievskiano de Nabokov es el uso que hace del estilo confesional: “Heart-to-heart talk confessions in the Dostoievskian manner are

also not in my line...” (*Speak Memory*, 215) dice el autor. Nabokov parodia las confesiones “literarias” que pueden ofrecer una estridente y retórica expresión de egotismo como revelación del alma, y al mismo tiempo, Nabokov está sugiriendo los alcances más profundos de esta alma. A su modo, las notas trágicas de Humbert son sin duda alguna “desde el subsuelo”, porque encarnan al mismo tiempo una verdad y una caricatura.

Este peligroso equilibrio se mantiene en el doble de Quilty y Humbert, porque Quilty es a la vez una proyección de la culpabilidad de Humbert y una parodia del doble psicológico. Al hacer a Quilty demasiado culpable, Nabokov asalta la convención del dúo bueno-malo que se encuentra en la tradicional historia del doble. Humbert ha dejado a los lectores creer que cuando mata a Quilty el poeta bueno ha exorcizado al monstruo mal, pero esa idea no se distingue con claridad, sobre todo en la escena en que Humbert y Quilty forcejean:

“I rolled over him. We rolled over me. They rolled over him. We rolled over us”. (*Lolita*, 299)

Esta parodia – que se mantiene a lo largo de toda la novela – culmina con “era una riña muda, blanda, informal, de dos literatos”. Andrew Field señala que diseño paródico de *Lolita* también incluye otra convención afín a la confesión – el diario literario. Nabokov considera con profundo escepticismo las posibilidades de una revelación autobiográfica⁵¹. Hacia el final de *Despair*, la narración en primera persona de Herman degenera en un diario – “the lowest

⁵¹ Field, A. *The Life and Art of Vladimir Nabokov*. Crown.1986, 256.

form of literatura” (218); esta parodia está totalmente conseguida en *Lolita*, especialmente a partir del capítulo 11 de la segunda parte, cuando Humbert incorpora a su narrativa un diario “destruido” cinco años antes; todo ese diario escrito en la prisión parece haber sido redactado ante los ojos del lector. Pero por supuesto, las peores tendencias del escritor de diarios se ven encarnadas en la retórica de Humbert al parodiar el inevitable solipsismo y las más tendenciosas suposiciones sobre el “yo” de la primera persona del singular, y al mismo tiempo también está parodiando al lector, que se da cuenta demasiado tarde de que todo esto está burlando sus suposiciones.

Aunque Nabokov llama la atención a los elementos de parodia en su obra, ha negado repetidamente la relevancia de la sátira: “nunca he tenido ni el propósito ni el temperamento de un satirista moral o social”. Pero es importante señalar que Humbert observa América de forma satírica, aunque esta sátira se ve acentuada por los lectores al no reconocer la extensión de la parodia y sus implicaciones. Nabokov parodia exquisitamente Norteamérica a través de los ojos de Humbert: canciones, películas, revistas, anuncios, atracciones turísticas, campamentos de verano, *dude ranches*, hoteles, moteles e incluso el “Síndrome de la buena ama de casa” (uno de los volúmenes de cabecera de *Charlotte Haze es Your Home is You*) o la hipocresía de los educadores progresistas. Nabokov nos ofrece una parodia grotesca de una “buena relación”; Humbert y Lo son “amigos” de verdad, y *Know Your Own Daughter* es uno de los manuales que Humbert consulta.

Sin embargo, la actitud de Nabokov hacia América y *Lolita* es ambivalente; “hay cierto encanto, cierta magia en esa mítica níñfula” (*Playboy*, enero 1964). Por otro lado, la sátira de Humbert se realiza con un cuidado casi

afectuoso: “me molesta cuando se difunde la noticia de que ridiculizo a Norteamérica” (Playboy, 1964).

La confesión final de Humbert es su propio juicio interior y a la vez su más profundo castigo. V.V. Shadursky señala que las reminiscencias de Raskólnikov en la narración de Humbert tienen su origen en un discurso del héroe de *Crimen y castigo* que en la novela resuena dos veces: primero en el diálogo de Marmeladov y Raskólnikov en la taberna; después en el monólogo interior de Raskólnikov al recordar la conversación. Nabokov parodia este discurso en el primer capítulo de *Lolita*, Parte I. El paralelismo rítmico, léxico y gramatical es obvio. Nabokov está parodiando la construcción narrativa en forma de conversación tan típica de la poética de Dostoievski. El diálogo entre Marmeladov y Raskólnikov continúa con la sentencia:

“¿Comprende usted lo que significa no tener adónde ir? Éstas habían sido las palabras pronunciadas por Marmeladov la víspera y de las que Raskólnikov se había acordado súbitamente, porque “todo hombre debe tener un lugar adónde ir.” (*Crimen y castigo*, 40)

A esta pregunta de Marmeladov, Humbert Humbert da una respuesta negativa en un nuevo contexto. “¿Comprenden ustedes? Lo no tenía absolutamente ninguna parte a dónde ir”. (*Lolita*, 83). Esta evocación a Dostoievski impide al lector creer en la compasión de Humbert. Es extraña esa ironía dirigida a Dostoievski, en un pasaje donde debería converger la comprensión y lástima hacia el inconsolable dolor de la huérfana Lolita. El

motif carente de argumento tan típico en los diálogos de los héroes de Dostoievski, adquiere en el texto de Humbert un argumento con significado: el hecho de que Lolita permaneciera al lado de Humbert en contra de su voluntad, sólo es comprendido por Humbert al final de la novela, tras su encuentro con Dolores Schiller. La parodia a Dostoievski ayuda a describir la versátil psicología del héroe principal. En definitiva, el héroe de la novela de Nabokov congenia con los héroes de Dostoievski, en particular con Raskólnikov, Svidrigailov y Stavrogin.

También hay en el texto de Humbert otras frases típicas de Dostoievski, por ejemplo el constante uso de los adverbios “súbitamente” o “de repente”. Nabokov también parodia los sustantivos y adjetivos con sufijos diminutivos, algo muy dostoievskiano. Los temas, argumentos y la forma de describir la condición de los héroes de Nabokov de algún modo están vinculados a Dostoievski, si bien Nabokov añade otras características.

Vemos que la oposición Nabokov – como partidario del arte puro – frente Dostoievski – partidario del arte ideológico – se convierte por tanto en una lucha estilística interna. Posiblemente la tarea de interpretar e identificar todas y cada una de las parodias en *Lolita* sea tan compleja e inútil como querer analizar la visión paródica de la vida que Vladimir Nabokov tenía. Son muchas las interpretaciones que los críticos han hecho sobre *Lolita*; sin embargo, es muy posible que Nabokov inventara esta historia sin intenciones simbólicas, porque detrás del escritor distinguido había un escéptico, desdeñoso de la modernidad y de la vida, a la que observaba con distancia e ironía desde su refugio de ideas y fantasías. El arte

incomparable que creó Vladimir Nabokov no fue una crítica de lo existente, sino una manera de desencarnar la vida y reflejar esa visión cómica, profundamente humana, que poseía el autor.

3.3.2 POLIFONÍA: *LOLITA*, UN DIÁLOGO CON DOSTOIEVSKI

⁵²...И отступилась я здесь от всего,

От земного всякого блага.

Духом, хранителем «места сего»

Стала лесная коряга.

Все мы немного у жизни в гостях,

Жить — это только привычка.

Чудится мне на воздушных путях

Двух голосов перекличка.

Двух? А еще у восточной стены,

В зарослях крепкой малины,

Темная, свежая ветвь бузины...

Это — письмо от Марины.

Анна Ахматова 1961

⁵² ...Y aquí renuncié a todo /a todos los bienes terrenales; /y el espíritu guardián de este lugar/ es ahora un trozo de la corteza del árbol / Todos somos huéspedes de la vida/ vivir es sólo una costumbre. / Oigo en sendas etéreas/ dos voces que dialogan. /¿Dos? Cerca de la pared hacia el este/ entre espesos arbustos de frambuesa/ hay una rama fresca, oscura, de saúco /Será la carta de Marina/. (La traducción es mía).

Ana Ajmátova habla del diálogo entre poetas. La tercera voz participante es la de Marina Tsvetaeva, la gran poetisa rusa que se suicidó pocos años antes de que Ajmátova escribiera este poema.

El concepto de realidad y de realismo en Dostoievski era muy particular. Se habla de “la realidad como es”, pero tal realidad “no existe en absoluto”, afirma. La realidad, según él, es más fantástica que todo cuanto puede inventar y representar la mente humana. Y aconsejaba que para escribir se tomara lo que la vida da. Dostoievski procuraba representar todas las profundidades del alma humana, de ese “misterio” que se propuso desentrañar ya en su juventud. Nada hay más real que los temas referentes al mundo y su destino. Su novela es eminentemente social, psicológica, ideológica, filosófica, y dramática. Pero la auténtica originalidad artística de Dostoievski está en haber creado un nuevo tipo de novela, la novela polifónica, y de una nueva visión artística del mundo. Esta idea de la novela polifónica de Dostoievski se debe a Mijail Bajtin que desarrolla minuciosamente sus tesis en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bajtin afirma que la obra de Dostoievski es polifónica ya que en ella se presentan pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles; la auténtica polifonía de voces autónomas, transformándose así en la característica principal de sus novelas.

Para que esto sea posible es importante observar como Dostoievski consigue hacerlo a través de la construcción de los héroes (personajes) de sus novelas a quienes concede total libertad. A este respecto Bajtín afirma:

“El héroe posee una autoridad ideológica y es independiente; se percibe como un autor de una lógica propia y no como un objeto de la visión de Dostoievski (...) No crea esclavos carentes de voz propia, sino personas

libres, capaces de enfrentarse a su creador, de no estar de acuerdo con él hasta oponérsele.”⁵³

Normalmente el autor de una novela habla de sus personajes: los describe, explica lo que piensan, lo sienten, lo que hacen, lo que son y lo que significan en el mundo. Para ello emplea diversos recursos estilísticos, elige el relato en primera persona o en tercera, el diálogo o monólogo, combina de diversas maneras tales elementos. Pero la última palabra la reserva para sí mismo. Sus personajes dependen de él; para estos autores, los personajes son objetos.

No obstante Dostoievski adopta una posición distinta. Trae al mundo sus personajes, les da vida, pero una vez nacidos, éstos adquieren vida propia, independiente. Piensan y obran en consonancia con su naturaleza, según su propia voluntad, sin deberse a los sentimientos ni a las ideas de su creador. Dostoievski no habla de ellos, sino con ellos. Para él, los personajes son sujetos, seres con tanto derecho como el autor a sentir y pensar. En una carta que escribe a Pobedonostsev mientras trabaja en *Los hermanos Karmazov*, manifiesta Dostoievski sus temores de que “el monje ruso” no dé una refutación suficiente al ateísmo de Iván (propuesto en el libro anterior, titulado “Pros y contras”):

“Tiemblo y me pregunto si ha de ser suficiente esta respuesta. Tanto más, porque no es directa, sólo responde indirectamente, punto por punto, a las proposiciones expresadas antes... me preocupa si me

⁵³ Bajtin, M. *Problemas de la poética de Dostoevski*. FCE. México, 1986, 15-16.

comprenderán, si alcanzaré mi finalidad. Además, en esto era necesario satisfacer las exigencias del arte; era necesario presentar una modalidad moderna, pero majestuosa, mientras que la vida está llena de comicidad y no es majestuosa sino por su sentido interior. De manera que, a pesar mío, a causa de las exigencias artísticas, me he visto obligado, en la biografía del fraile, a tocar los lados más vulgares para no perjudicar el realismo artístico...”.⁵⁴

Vemos que Ivan Karamzov expone sus ideas no como quisiera Dostoievski el ideólogo, presentando puntos vulnerables en la argumentación, sino como realmente la expondría un ateo convencido y, además, culto, documentado, hasta el punto de que el propio autor “tiembla” pensando que el otro personaje, aquel cuya concepción de la vida y del mundo coincide con Dostoievski, puede dar una respuesta insuficiente. Augusto Vidal afirma que ello responde a una actitud consciente del Dostoievski artista, responde a las exigencias del arte, de un arte en el que cada voz habla con libertad. Responde, en definitiva, a la visión artística polifónica de la vida, en la que radica la lección máxima de Dostoievski como creador de obras de arte.

Su teoría de la polifonía no es sólo una teoría novelística, sino de cierta manera un tipo de filosofía que utilizó Bajtin para rebelarse contra la expresión autoritaria y la materialización de los seres humanos, en una sociedad donde predomina el monólogo. Tomando esta idea, se puede interpretar la obra de Nabokov desde la perspectiva de la teoría polifónica.

⁵⁴ Vidal, Augusto. *Dostoievski*. Barral. Barcelona. 1972, 141-142.

Si se examina la obra de Nabokov en conjunto, el lector observará que Nabokov exploró una gran variedad de estrategias narrativas. La mayoría de sus obras son grandes novelas polifónicas, en términos de subjetividad, dialogismo e indeterminación (según la terminología de Bajtin). El talento de Nabokov enriqueció la forma e ideas de la novela polifónica e ilustró el humor negro de la literatura norteamericana y de la literatura europea post-modernista.

No hay mayor ejemplo que ilustre la polifonía en *Lolita* ese conjunto de voces enmarañadas que forman la novela – que la epifanía de Humbert, y maravillosa metáfora, al final de la novela. Cuando Humbert, escuchando la melodía de los niños jugar a lo lejos, es definitivamente consciente de que ha arruinado la vida de Lolita para siempre, y que lo más doloroso no es el hecho de que Lolita no esté a su lado, sino “la ausencia de su voz en el concierto”.

“What I heard was but the melody of children at play, nothing but that, and so limpid was the air that within the vapor of blended voices, majestic and minute, remote and magically near, frank and divinely enigmatic – one could hear now and then, as if released, an almost articulate spurt of vivid laughter, or the crack of a bat, or the clatter of a toy wagon, but it was really too far for the eye to distinguish any movement in the lightly etched streets. I stood listening to that musical vibration from my lofty slope, to those flashes of separate cries with a kind of demure murmur for background, and then I knew that the hopelessly poignant thing was not Lolita’s absence from my side, but the absence of her voice from that concord.” (*Lolita*, 308)

La Rusia de mitad del siglo XIX fue el escenario del sombrío universo de Dostoievski, donde sólo hay cabida para el sufrimiento en un mundo carente de justicia y dignidad, únicamente soportable a través de la resignación cristiana.

Por otra parte, el mundo de Nabokov es el de la lujuria y la provocación, de la fugacidad de la vida y la belleza, el del retrato sagaz de una niña descarada de 12 años en el contexto mordaz de la América de los años 50 con su prosaico mundo de cinismo, hipocresía y coca-colas.

Es de sobra conocida la marcada antipatía que Nabokov profesaba a Dostoievski, y a pesar de los esfuerzos que hizo por desmitificarlo, la influencia dostoievskiana en la novela que le lanzó al estrellato, *Lolita* es más que evidente. Nabokov acabó imitando – o parodiando – los argumentos, las historias y la temática propia de Dostoievski. La opresión y el abuso sexual a la mujer, sobre todo en la infancia, fue una temática común a los dos escritores. Pero la diferencia entre ambos es que mientras Nabokov dio vehículo a una fantasía, Dostoievski retrató el infierno de una realidad que dolorosamente sufrió y a la que se resignó. Nabokov se “dedicaba” a la literatura, mientras que Dostoievski “vivía” de ella. Es muy significativo el contraste entre la biografía de Nabokov y Dostoievski, que tanto habría de determinar sus respectivas obras literarias.

Otra diferencia entre los dos autores es la de que Nabokov – al contrario de Dostoievski – nunca parece haberse permitido una esperanza social. Acaso la tuvo alguna vez, y la abandonó a consecuencia de la muerte de su padre. Sea cual fuere la razón, Nabokov siempre repudió toda forma de interés por los movimientos políticos.

Quizás la mayor diferencia entre Nabokov y Dostoievski la ejemplifica esta cita de Rorty, hablando de Nabokov:

“Nabokov parece no haber sufrido nunca una pérdida por la que tuviera que hacerse reproches a sí mismo, no parece haberse menospreciado nunca a sí mismo, o haber desconfiado o dudado de sí mismo. No tuvo necesidad, para combatir por la autonomía, de forjarse una consciencia en la fragua de su alma, de procurarse un léxico último hecho por él mismo. Fue un héroe, tanto para sus padres como para sí mismo: un hombre de mucha suerte. Hubiese sido un fastidioso satisfecho de sí mismo de no haber sido porque su cerebro estaba armado en forma tal que le volvía continuamente capaz de asombro y de deleitarse disponiendo palabras en iridiscentes formas. Pero la otra cara de esa capacidad para el deleite, era la incapacidad de soportar el pensamiento de un dolor intenso”. (Rorty, 173)

La diferencia entre la obra de Nabokov y la de Dostoievski radica en que el sufrimiento no impidió a Nabokov – al contrario que a Dostoievski – tener la capacidad de gozo y deleite. Rorty afirma de Nabokov que “su capacidad para el gozo – amplia hasta la excentricidad – su capacidad personal para experimentar un deleite tan grande que parecía sobrepasar una existencia de

sufrimiento y de crueldad, lo tornaron incapaz de tolerar la realidad del sufrimiento”.⁵⁵

La incapacidad de Nabokov para experimentar conmiseración por los otros era tan grande como la capacidad de Dostoievski para experimentarla por sí mismo: una capacidad que Dostoievski podía orientar a favor de una creación de sí mismo.

⁵⁵ Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós. Barcelona 1993; 173

EPÍLOGO

1. *LOLITA*: de aquí a la eternidad.

La obra narrativa de Fiodor Dostoievski ejerció una influencia decisiva en todos los ámbitos de la cultura moderna. Considerado el padre del realismo psicológico, indagó hasta el fondo de la mente y el corazón humano con una peculiar sensibilidad a la búsqueda de paz y amor; y deseoso de indagar en el sentido de la vida.

Casi un siglo después, otro escritor nacido en Rusia, Vladimir Nabokov, emergió con fuerza en el panorama literario estadounidense. Su novela *Lolita* supuso la consagración de Nabokov como escritor y le dio fama mundial. Escritor, traductor, profesor y crítico resultó sorprendente su rechazo de Dostoievski por considerar falsos sus valores y melodramas. No obstante, es paradójico el hecho de que Nabokov siempre terminara reescribiendo y extendiendo las historias dostoievskianas. La influencia que tuvo Dostoievski en la obra de Nabokov es por tanto evidente y justificable.

Nabokov era una maximalista; alguien que sabía apreciar la riqueza que ofrece el mundo a través de la naturaleza, del arte, de las sensaciones, las emociones, los pensamientos y el lenguaje. No obstante, Nabokov sentía al mismo tiempo que toda esta riqueza no era suficiente, porque el escritor era

capaz de imaginar una libertad que trascendía más allá los límites en los que queda atrapada la conciencia humana.

No sólo por su admirable talento, sino que Nabokov también merece ser recordado por su ácida imaginación, su salvaje ironía, su mordaz habilidad para retratar – y desdramatizar – decepciones, horrores y humillaciones. Sus historias son una muestra de las limitaciones cómicas, irónicas y trágicas de la vida humana sin darnos permiso a olvidar lo absurdo de la condición de la mente humana: de la reclusión en soledad del ser – como él mismo define uno de los aspectos centrales de su obra – a la prisión del tiempo⁵⁶ – como define el otro aspecto.

Nabokov cree que la plenitud y la complejidad de la vida sugieren universos dentro de universos; y él crea su propio universo imaginario para que puedan encajar.

Estoy de acuerdo con Brian Boyd⁵⁷ en que debemos dar las gracias a Nabokov. Gracias por ofrecernos un optimismo imperturbable en una época de perturbable pesimismo; por expandir las fronteras de lo que había parecido posible en lenguaje y pensamiento, en el arte y en la vida, en palabras, observaciones e imágenes; en personajes, en historias y en universos imaginarios, y por invitarnos a entrar en ellos; por recordarnos qué poco conocemos de nosotros mismos y sin embargo cuánto podemos llegar a descubrir, y cuántas sorpresas de la vida y el arte nos quedan aún por revelar. El universo imaginario de Nabokov se compone de pasiones encubiertas del

⁵⁶ “Initially, I was unaware that time, so boundless at first blush, was a prison”. *Speak Memory*, 20.

⁵⁷ Boyd, B. *Stalking Nabokov*. Columbia UP. 2011, 7.

mundo real, que se hacen explícitas mostrando más allá de su narración la condición de la naturaleza humana. El elemento trágico es una constante en la obra de ambos escritores y es precisamente lo que une a estos dos titanes de la literatura universal. Si bien ambos presentan y se enfrentan a la tragedia de modos muy diferentes, porque la sufrieron de modos muy distintos.

La esencia del arte es mostrar a través de lo particular lo que ocurre siempre, lo universal de nuestra naturaleza. Y esto es algo que siempre unirá a Nabokov con el carácter trágico de la obra de Dostoievski.

2. LOLITA Y LA FILOSOFÍA RUSA DEL AMOR

Llama la atención una de las rarezas más difíciles de explicar de *Lolita*: Nabokov dedica su novela, basada en la confesión de un pedófilo, a Vera Slonim, su mujer. ¿Es una burla al lector o una blasfemia contra su mujer? ¿Y cómo deberíamos entender la historia del primer bosquejo de *Lolita* en la imaginación de Nabokov? La inspiración nació después de leer una nota periodística acerca de un chimpancé del zoológico del Jardin des Plantes que había hecho el primer dibujo realizado por un animal. El dibujo del animal encarcelado consistía en los barrotes que lo mantenían recluido en su jaula. La imagen de la desafortunada bestia, prisionera en su jaula, es precedida por el nacimiento de Humbert. ¿Pero cuál es realmente el significado de la jaula? Obviamente, no es el de los barrotes de una celda, ya que HH murió en la habitación de un hospital. ¿Se refiere quizás a la prohibición de la moralidad pública?

La respuesta a estas cuestiones radica en el hecho de que Nabokov encarnó en *Lolita* un concepto del amor diferente, muy particular, que tiene su origen en la teoría filosófica rusa de “Eros” de principios de siglo XX que expresaron Vladimir Soloviov, Rosanov, Berdiayev y Pavel Florenski entre otros.

A principios del siglo XX en Rusia se creó el concepto original de amor erótico. Al contrario de los filósofos occidentales, los pensadores rusos del siglo relacionaban los tabúes sexuales con una energía sexual asociada no sólo a la procreación humana, sino al entendimiento de una cultura humana espiritual –religión, creatividad artística- en las que podían hallar nuevos valores morales. Esta filosofía del amor abarca al mismo tiempo la ética, la estética, la psicología y la comprensión de lo divino. Este sincretismo es una de las características principales del “Eros” ruso.

En este sentido Tolstoi fue muy productivo, a pesar del ímpetu negativo que dio a la formación de una nueva actitud hacia el amor erótico. En *La sonata a Kreutzer*, *El diablo* y en sus artículos periodísticos sobre este tema, Tolstoi declaró abiertamente la guerra al amor sexual. Utilizando todo el poder de su talento y su natural persuasión, el gran Tolstoi argumentó que el amor sexual, en cualquiera de sus formas y manifestaciones, es pecado y abominación; se trate pura y llanamente de fornicación o encubierto bajo un matrimonio formal institucionalizado. El amor erótico no encaja dentro del sistema de la moralidad cristiana, y simplemente impide al individuo llevar a cabo sus obligaciones en el mundo cristiano. Esta posición tan drástica provocó una acalorada discusión entre los lectores cultos y la tajante reacción negativa de la iglesia oficial.

Sin embargo el resultado aparente fue que los filósofos rusos, tanto laicos como teólogos, se enfrentaron a esta actitud de la iglesia con la necesidad de comprender en profundidad el tema del sexo, abandonando las ideas tradicionales, y desarrollando nuevos conceptos éticos y religiosos relacionados con el sexo.

Rozanov considera el amor sexual como un problema existencial de la vida humana y destaca la necesidad de hacer desaparecer tópicos vergonzosos. Su entusiasmo por el “Eros” semipagano y su explícita y muy particular forma de pensar sobre ciertos aspectos de la vida humana, impactó con mucha fuerza en la sociedad del momento. Berdiayev confirmó esta teoría afirmando que todos los hombres sin excepción son, en cierto modo, psicópatas sexuales y “erotomaniacos”, necesarios para acabar con la falsa modestia y la hipocresía en torno al tema del sexo; de lo contrario, la humanidad se verá amenazada con la destrucción de los misterios clandestinos del sexo, de la anarquía interna del sexo encubierta por una violencia externa en torno al mismo. La tragedia del sexo es lo más terrible de la vida; amor y sexo no pueden ser dejados a su suerte, por lo que necesitan de la consagración y de las organizaciones religiosas.

No obstante el “triumfo del sexo”, como señala Rozanov, no significa libertinaje y sensualidad desenfrenada. Necesitamos una nueva ética del “Eros”. En la mente de los filósofos rusos, esta ética nació de la confrontación de la moral racional, por un lado, y la ética de la iglesia oficial, por otro lado.

Los pensadores rusos estaban de acuerdo con el nihilismo rebelde de Tolstoi, pero, al contrario que el creador de *La sonata a Kreutzer*, contrastaron

el entendimiento fisiológico del amor y el respeto por el rito y la ceremonia del matrimonio con un concepto positivo de amor personal y el entendimiento del espíritu del sacramento del matrimonio cristiano, enalteciéndolo al más alto valor existencial de la vida humana.

A raíz de este nuevo concepto del “Eros”, Vladimir Soloviov escribió una serie de artículos, “El significado del amor”, que formulan la concepción Neoplatónica del amor sexual. La mayoría de los pensadores rusos del siglo XX fueron unánimes a esta idea después de que Soloviov desarrollara sus ideas sobre Platón (*El banquete* y *Fedro*) y se opusiera a la Afrodita ascendiente, que es el amor personal, opuesta a la Afrodita descendiente, la común, popular y accesible y por tanto, la que representa el instinto sexual. Los filósofos rusos del siglo XX, desentrañaron los misterios del alma humana con la interacción de estas dos caras del “Eros”.

Desde la *Sonata a Kreutzer* de Tolstoi el sexo adquirió la necesidad de redimirse a través del matrimonio, santificado por la iglesia. En sí mismo es perverso y patológico. Los teóricos rusos intentan compaginar esta visión de Tolstoi con la moralidad de la sociedad del XIX y las exigencias de la iglesia. También Shopenahauer influye en esa visión cuando define el sexo como la zancadilla que la especie hace al individuo para su sobrevivencia. Por eso la tradición rusa trata de darle a Afrodita un sentido social: la familia como instrumento de cohesión social. Shopenhauer se equivoca en el sentido de que la inmortalidad de la especie no se consigue sino la repetición de la mortalidad de los individuos. Por eso el amor tiene un sentido de realización moral del hombre y de la mujer. El amor sexual como sacramento saca al hombre de su

invidualidad y su egoísmo y le hace un ser ético, le eleva por encima de la animalidad. El hombre y la mujer se hacen, como dice la escritura, una sola carne. Aquello que parecía maldito y perverso es el camino hacia el amor a Dios y la salvación. Al igual que la Trinidad, varón y mujer se refieren el uno al otro y de ambos puede surgir una tercera que substancializa su amor.

Sin embargo parece que para Nabokov el amor familiar es un nido de rutina y normas que matan el amor. La inclinación de Humbert por Lolita es asimismo demoniaca, “nínfúlica”, y el resultado es el dolor y el aislamiento. El amor sexual es también para Nabokov algo destructivo, algo esclavizante que vacía de vida y se acerca a la necrofilia. Tolstoi describe esta idea en el pasaje de *Anna Karenina* en que Vronski acude apresurado hacia el cuerpo ya inerte de Anna:

“... la recordó de repente a ella, o más bien a lo que de ella quedaba cuando se precipitó como loco en el cobertizo donde sobre una mesa, expuesto impúdicamente a gente extraña, yacía el cuerpo sangriento, aún cálido de vida reciente; la cabeza, con sus gruesas trenzas y sus rizos en las sienes, había quedado indemne, inclinada hacia atrás, y en el bello rostro, con los rojos labios entreabiertos, había quedado congelada una expresión, extraña y patética en los labios y horrible en los ojos abiertos e inertes, expresión que parecía repetir, como si fuera con palabras, aquella frase terrible de que él se arrepentiría, que había pronunciado durante el último altercado que tuvieron.” (Tolstoi, 949)

Lolita encarna el amor que despersonaliza y animaliza, que condena a Humbert a la esclavitud de la voluntad de una niña que le asume en la indiferencia y el olvido (porque la forma suprema del olvido es la muerte).

El verdadero amor, en oposición al amor fisiológico, tribal, puede ser por tanto espiritual y carnal y se llega a realizar no sólo a nivel físico sino también a nivel mental y espiritual. Este amor trasciende a la inmortalidad. Sobre esto Berdyaev afirma: "El amor reconoce y determina la identidad insustituible de toda persona, este es su significado". Lo único que puede superar el egoísmo natural del ser humano es el significado ontológico del amor personal.

Nabokov no hace evidente su conocimiento de esta visión religiosa y mística de Eros de la filosofía rusa de la Edad de Plata. No obstante, si seguimos la historia Lolita y Humbert desde el punto de vista de la interacción del Eros ascendente con el Eros descendente, común, encontramos la lógica de la historia y llegamos a la conclusión de que *Lolita* es una de las grandes novelas de amor del s. XX.

3. VLADIMIR NABOKOV, UN RUSO UNIVERSAL

"Un solo siglo, el siglo XIX, bastó para que un país que prácticamente carecía de tradición literaria propia crease una literatura que en valor artístico, en el alcance de su influencia, en todo salvo en volumen, es equiparable a la gloriosa producción de Inglaterra o Francia, aunque en estos países la creación de obras maestras permanentes se hubiera iniciado mucho antes. Este aflujo de valores estéticos en una

civilización tan joven no habría sido posible si en todas las demás ramificaciones del desarrollo espiritual, la Rusia del siglo XIX no hubiera alcanzado, con la misma velocidad anormal, un grado de cultura también coincidente con el de los países occidentales más antiguos. (...) La cuestión del desarrollo del pensamiento liberal en Rusia antes de la Revolución ha quedado totalmente oscurecida y deformada en el extranjero por la astuta propaganda comunista de los años veinte y treinta de este siglo. Ellos se arrogaron el honor de haber civilizado a Rusia. Pero también es verdad que en la época de un Pushkin o un Gogol, una amplia mayoría de la población rusa vivía a la intemperie, bajo un velo de lenta nieve, al otro lado de los ambarinos ventanales, como trágico resultado del hecho de que una cultura europea refinadísima hubiera llegado demasiado tarde a un país famoso por sus desdichas, famoso por la miseria de sus innumerables vidas humildes; pero ésa es otra historia.” (*Curso de literatura rusa*, 36-37)

Vladimir Nabokov llevó siempre Rusia consigo allá donde fue. El impresionante legado artístico que nos dejó es una aportación inmesurable a la literatura rusa y a la literatura en lengua inglesa, que le ha permitido ocupar por mérito propio un lugar indiscutible dentro de los grandes autores de la literatura universal.

Todas las novelas de Nabokov tienen un sentido fragmentado, una falta de continuidad en los temas que aparecen espontáneamente en el complejo mundo del escritor. Cada novela o poema posee significado por sí mismo, son composiciones totalmente independientes y completas. Sin embargo, un mismo tema aparece en diferentes obras desde ángulos distintos.

La obra de Nabokov se divide en tres grandes ámbitos temáticos: el tema de la emigración (separación de la patria, la cultura y la lengua materna); el tema del desajuste de la realidad ilusoria y la realidad; y por último el tema metafísico “del otro mundo”.

Nabokov es el primer escritor que con el tema de la emigración, - presente en todas sus obras- expresa los sentimientos de la “generación perdida”, aunque exprese estos sentimientos de modos muy diferentes, a veces estruendosamente y otras de modo apenas audible. Lo que siempre permanece inalterable es la nostalgia. Victor Erofeev, afirma que la infancia y adolescencia de Nabokov es el símbolo del “paraíso perdido” y, en efecto, la nostalgia de un “paraíso perdido” de la infancia está presente en casi todas las obras de Nabokov.

El mundo artístico de Nabokov se asienta principalmente en la mentalidad y tradiciones de la cultura rusa pero está sometido a la influencia de las culturas alemana y francesa, británica y estadounidense. En esto encontramos un doble proceso: el bilingüismo como escritor y por tanto, una manera de difundir las tradiciones culturales extranjeras en la cultura rusa, y el patrimonio cultural de Rusia en la lengua inglesa y en la cultura estadounidense.

La tendencia en la comunidad mundial de hoy en día es la globalización y el diálogo de culturas como fenómeno de la comunicación intercultural. El diálogo entre culturas ha existido siempre que representantes de diferentes naciones han entrado en contacto. Nabokov, brillante estilista que enriqueció la lengua rusa e inglesa, llevó este fenómeno a su grado máximo.

Vladimir Nabokov ocupa un lugar especial entre los escritores inmigrantes, ya que es el único de su generación que consiguió reconocimiento internacional y se ha convertido en un clásico de la literatura moderna. Las novelas de Nabokov son un ejemplo del diálogo entre las culturas rusa e

inglesa y las culturas rusa y estadounidense del siglo XX. Poco a poco Nabokov ha conseguido el reconocimiento como figura clave de la literatura norteamericana, de la misma manera que lo fue en la literatura rusa de la década de 1930. No sólo es un buen escritor y un buen estilista, sino que desarrolló su propio sistema estilístico, su inglés. Logró convertirse en uno de los escritores norteamericanos más relevantes, así como también ocupa un lugar eminente entre los escritores rusos del siglo XX.

Alexander Pushkin, a quien Dostoievski dedicó su famoso discurso (“era la cima de la perfección artística”) y aclamó como ruso universal, escribió un famoso poema “Exegi Monumentum”. En el poema, Puskin afirma que su poesía seguirá viva después de su muerte y desarrolla el mismo tema que Horacio en su oda XXX “Exegi monumentum aere perennius”. Horacio escribió: “No moriré del todo y una gran parte de mí evitará la muerte, yo seguiré creciendo, siempre joven con la alabanza futura, mientras al Capitolio el pontífice subirá con la virgen silenciosa”. Pushkin respondió: “No, no moriré del todo, mi alma en mi lira pervivirá a mi polvo y escapará a la quieta podredumbre. Glorioso he de ser mientras permanezca al menos un poeta vivo en este mundo.”⁵⁸

Nabokov parece tener en mente estos versos de Pushkin cuando afirma en la voz de Humbert que el escritor queda inmortalizado en su obra. Del

⁵⁸ La traducción es mía. En ruso original:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой/ И назовет меня всяк сущий в ней язык/ И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой Тунгуз, и друг степей калмык.

mismo tejido de inmortalidad está hecha *Lolita*, al afirmar en las últimas líneas de la novela:

“Pienso en ángeles y bisontes, en el secreto de los pigmentos perdurables, en los sonéticos proféticos, el refugio del arte. Y esa es la única inmortalidad que tú y yo podemos compartir, mi Lolita” (*Lolita*, 309)

El propio Dostoievski ha sido un ruso universal por la repercusión de su obra. Nabokov, igual que Dostoievski y Pushkin, también pertenece a la gran familia de rusos universales.

Por tanto, podemos decir que la obra de Nabokov en inglés es un diálogo entre las culturas rusa y norteamericana con mutuo enriquecimiento para ambas culturas. Una forma especial de existencia de la cultura rusa en Estados Unidos lo constituye su ciclo de conferencias sobre literatura rusa que recopiló en su libro *Curso de literatura rusa* – también su *Curso de literatura europea* –. Sus cursos de literatura han sido traducidos a infinidad de idiomas y es un referente en los departamentos de literatura de lenguas modernas de las universidades más prestigiosas en todo el mundo. Entre sus numerosas traducciones cabe destacar la traducción al ruso del inglés de *Alicia en el País de las Maravillas*, y la fantástica traducción al inglés del ruso de *Eugenio Oneguín* de Pushkin. Escritor, traductor y crítico literario, Nabokov tradujo a muchos otros autores del inglés, francés y ruso, y ha tenido – y tiene – una influencia indiscutible en escritores de renombre de todas las lenguas.

La aportación de Nabokov a la literatura mundial y a la literatura rusa es inmesurable. *Lolita* no es sólo una novela, sino la hazaña de un escritor que se ve obligado a escribir en un idioma que no es el materno con un resultado deslumbrante. La hazaña misma es la conversión de Nabokov de escritor emigrante a escritor que ocupa un lugar entre los grandes de la literatura mundial. Con *Lolita*, Vladimir Vladimirovich Nabokov, un emigrante ruso en Estados Unidos, habla a generaciones futuras de lectores en todo el mundo gracias a la infinidad de idiomas a los que ha sido traducida su novela *Lolita* – y muchas de sus otras novelas – y se convierte en un escritor “puente”, en un mediador entre la literatura rusa y la literatura mundial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alexandrov, Vladimir, editor. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995.

Apple, A. "Lolita: The Springboard of Parody". *Winconsin Studies in Comparative Literatura*, 1967, 50-67.

Azúa, J. et ali en *Historia de la Literatura Eslava*. Cátedra. Madrid 1999, 641

Bajtin, M. *Problemas de la poética de Dostoeivski*. FCE. México, 1986, 15-16

Baym, Nina. "Melodramas of Beset Manhood." *The New Feminist Criticism*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon, 1985. 63-79.

Bayma, Todd, and Gary A. Fine. "Fictional Figures and Imaginary Relations: The Transformation of Lolita from Victim to Vixen." *Studies in Symbolic Interaction* 20 (1996): 165-78.

Bancroft, John. "Kinsey and Children." Excerpt from "Alfred Kinsey's Work 50 Years Later." In *Sexual Behavior in the Human Female*, by Alfred Kinsey, et al. 1998 Reprint Edition.

Barreras, Asunción. *Miscelánea: A Journal of English and American studies*, Nº 15, 1994

Becker, Ernests. "Everyman is a Pervert: An Essay on Pathology of Normalcy" in *Angel in Armor: A Post-Freudian Perspective on the Nature of Man*. New York: Free Press. 1975

Bertram, E. *Nietzsche: Attempt at a Mythology*. Illinois UP. 2008.

Berverova, Nina. *The Italics Are Mine: An Authobiography*. New York: Harcourt Brace, 1969.

- *Nabokov y su Lolita*. Madrid. Páginas de Espuma. 2010.

Bloom, Harold. *Anxiety of Influence*, New York: Oxford University Press, 1973.

- Editor. *Lolita*. New York: Chelsea House, 1993.

Bloomington: Indiana University Press, pp. j-n. The Kinsey Institute website.

<http://www.kinseyinstitute.org/about/cont-akchild.html> Retrieved 05/11/2009

Boertnes, Joesten. "The Last Delusion in an Infinite Series of Delusions: Stavrogin and the Symbolic Structure of The Devils". *Dostoevsky Studies*. Volume 4, 1983

Borenstein, Eliot. *Overkill: Sex and Violence in Contemporary Russian Popular Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1993.

Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov: The American Years*. London: Chatto and Windus, 1991.

— *Stalking Nabokov*. New York: Columbia University Press, 2011.

- Brand, Dana. "The Interaction of Aestheticism and American Consumer Culture in Nabokov's *Lolita*." *Modern Language Studies*, 17.2 (1987): 14-21.
- Carleton, Gregory. *Sexual Revolution in Bolshevik Russia*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 2005.
- Connolly, Julian. *A Reader's Guide to Nabokov's "Lolita"*. Boston: Academic Studies Press, 2009.
- "Laughter in the Dark." *Garland Companion to Nabokov* ed. Alexandrov, New York: Garland, 1995: 214 -225.
- "Nabokov's (re)visions of Dostoevsky." *Nabokov and His Fiction*, ed. Connolly. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Cornwell, Neil. "From Sirin to Nabokov: The Transition to English." *Cambridge Companion to Nabokov*, ed. Connolly. Cambridge: Cambridge University Press, 2006: 151-169.
- Chulos, Chris. *Converging Worlds: Religion and Community in Peasant Russia, 1861-1917*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2003.
- De la Durantaye, Leland. "Lolita in *Lolita*, or the Garden, the Gate and the Critics." *Nabokov Studies* 10 (2006): 175-197.
- Dipple Elizabeth. *The Unresolvable Plot: Reading Contemporary Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Draitser, Emil. *Making War, Not Love: Gender and Sexuality in Russian Humor*. New

York: St. Martin's Press, 1999

Dostoievski, FM. *Diario de un escritor*. Ed. Paul Viejo. Madrid, Alba, 2010.

Dostoyevski FM. *El Idiota*. Madrid, Alianza, 1996.

- *Crimen y castigo*. Madrid, Cátedra, 2006.

- *Los demonios*. Madrid, Alianza, 1996.

- *Los hermanos Karamazov*. Madrid, Alianza, 2004.

- *Memorias de la Casa Muerta*. Barcelona, Random House Mondadori, 2004.

- *Apuntes del Subsuelo*. Madrid, Alianza, 1991.

Drosdov Díez T. "Algunos apuntes acerca de la figura de Napoleón en la novela *Guerra y paz*." *Eslavística Complutense*, 1. 2001

Engel, B. "St. Petersburg Prostitutes in the Late Nineteenth Century: A Personal and Social Profile". *The Russian Review*, vol. 48, 1989

Ernst, Morris, and David Loth. *American Sexual Behavior and The Kinsey Report*. New York: Greystone Press, 1948.

Etkind, Aleksandr. *Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века*. М.: ИЦ Гарант, 1995.

Etkind, Aleksandr. *Stories of the Undead and the Land of the Unburied: Magical*

Historicism in Contemporary Russian Fiction. *Slavic Review*. Volume 68. #3. Fall 2009. 631—658.

Field, Andrew. *VN The Life and Art of Vladimir Nabokov*. New York: Crown Publishers. 1986.

— *Nabokov: His Life in Part*. London: H.Hamilton, 1977

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Volumen 1: Introducción. New York: Vintage, 1990.

Frank J, Goldstein DI. *Selected Letters of Fyodor Dostoevsky*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1987.

Frank, Joseph. *El manto del profeta*. 1871-1881. México DF: FCE, 2000.

- *Los años milagrosos*. 1865-1871. México DF: FCE, 2002

- *La secuela de la liberación*. 1860-65. México DF: FCE, 2002

- *Los años de prueba*. 1850-1859. México DF: FCE, 2002

- *Las semillas de la rebelión*. 1821-1849. México DF: FCE, 2002

Funke, Sarah. *Vera's Butterflies: First Editions by Vladimir Nabokov Inscribed to his Wife*. New York: Glenn Horowitz Bookseller, 1999.

Fusso, Susanne. *Discovering Sexuality in Dostoevsky*. Evanston: Northwestern University Press, 2006.

Galinskaya, I.L. 2005. «K voprosu o genezise romana V. Nabokova "Lolita"». *Sovremennaya*.

- К вопросу о генизисе романа В. В. Набокова «Лолита».

<http://www.edu-zone.net/show/81576.html> Retrieved 05/11/2009.

Glicksberg, Charles I. *The Sexual Revolution in Modern American Literature*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1971.

Goldman, Eric. "Sexual Deviance and Normality in Nabokov's *Lolita*." *Nabokov Studies* 8: 87-103, 2004

Green, Geoffrey. *Freud and Nabokov*. Lincoln: Nebraska UP, 1988.

Heller, Dana A. *The Feminization of Quest-Romance*. Austin, U Texas P, 1990.

Herman, Judith. *Father-daughter Incest*. Cambridge: Harvard University press, 1981.

Herzen, *My Past and Thoughts*. Citado por J. Frank en *Dostoievski. Los años milagrosos. 1865-71*. Princeton U.P. 1997, 596.

Jackson, Robert Louis, editor. *A New Word on The Brothers Karamazov*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2004.

Juclova, Michaela. "Nabokov and the Russian Tradition: Americanizing the *Pravednitsa* in *Laughter in the Dark* and *Lolita*".
http://www.academia.edu/Documents/in/Nabokov_Scholarship 2014

Juliar, Michael. *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*. New York: Garland Publishing, 1986.

Katz, M. "Dostoevsky and the Natural Science". *Dostoevsky Studies*, vol. 9, 1989, 66

Kauffman, Linda. *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction* Chicago: U of Chicago P, 1992.

- "Framing *Lolita*: Is There a Woman in the Text?" *Major Literary Characters: Lolita*, ed. Bloom. New York: Chelsea House, 1993: 149-168.

Kincaid, James. "Lolita at Middle Age." *The Chronicle Review*. From the issue dated October 17, 2008. <http://chronicle.com/free/v55/i08/08b01801.htm>.

Kinsey, Alfred. *Sexual Behavior in the Human Female*. New York: W.B. Saunders, 1953. [End Page 103]

Kwon, T.(2011). Nabokov's Memory War against Freud. *American Imago* 68(1), 67-91. The Johns Hopkins University Press. Retrieved January 13, 2014

Kuprin, Alexandre. *Sulamith: A Prose Poem of Antiquity*. Translated from Russian by B. Guilbert Guerney. New York: Nicholas L.

Lalo, Alexei. "Rules of Attraction in Nabokov's *Lolita*: Sexual portraits of the main characters and their Slavic Pedigree". *Nabokov Online Journal*, Vol VI, 2012Brown, 1923.

Lem, Stanislaw. 1962. «Lolita, ili Stavrogin i Beatrice». Translated from Polish by Viktor Kovalenin. http://www.netslova.ru/teneta/perevod_prose/lem.htm

Lombardi, Eshter. "What inspired or influenced Vladimir Nabokov to write 'Lolita'?" 2014

López-Morillas J. En Dostoyevski FM. *Los Demonios*. Madrid, Alianza, 2000.

Malikova, Maria; V. Aberin Ed. V.V. Nabokov: Pro et Contra. St. Petersburg: Ruskii Khristianski Gumanitarni Institut, 1997.

Marsh, R. *Women and Russia: projections and self-perceptions*. Berghan Bks. 1995, 187

Metcalf, Stephen. 2005. "Lolita at 50: Is Nabokov's masterpiece still shocking?"

<http://www.slate.com/id/2132708/>

Money, John. *Lovemaps: Clinical Concepts of Sexual/Erotic Health and Pathology, Paraphilia, and Gender Transposition in Childhood, Adolescence, and Maturity*. Buffalo, NY: Irvington Publishers, 1986.

Nabokov Vladimir. *Lolita Annotated*. Edited by Alfred Appel, Jr. New York: Vintage, 1991.

- *Strong Opinions*. New York: McGraw Hill, 1973.

- *The Enchanter*, 1939. Translated by Dmitri Nabokov. New York: Putnam, 1986.

- *The Nabokov-Wilson Letters*. Edited by Simon Karlinsky. New York: Harper and Row, 1980.

- *Lolita*. London: Penguin, 1995.

-*Lolita*. Trad. Enrique Tejedor. Anagrama: Barcelona. 1991

-*Speak Memory*. London: Penguin. 2000

-*Habla memoria*. Trad. Enrique Murillo. Anagrama: Barcelona: 1996.

Naiman, Eric. *Nabokov, Perversely*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 2010.

-“Historectomies: On the Metaphysics of Reproduction in a Utopian Age.”

Costlow, Jane, et al, editors. *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Stanford: Stanford University Press, 1995. 255-276.

Nafisi, Azar. *Reading Lolita in Tehran*. London: Fourth Estate, 2003.

Nemerov, H. "On Lolita" *Kenyon Review*, 1972, 36.

Olsen, Lance. *Lolita: A Janus Text*. New York: Twayne, 1995.

Page, Norman (ed.) *Nabokov: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1982.

Parker, Stephen Jan. *Understanding Vladimir Nabokov*. Columbia: University of South Carolina Press.

Pifer, Ellen. "Lolita." *Garland Companion to Nabokov*, ed. Alexandrov. New York: Garland, 1995: 305-321.

Powers, Meredith A. *The Heroine in Western Literature*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland, 1991.

Proffer, Elendea, ed. *Vladimir Nabokov: A pictorial biography*. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1991.

Pyman, Avril. *A History of Russian Symbolism*. New York: Cambridge University Press, 1994.

Rampton, David. *Vladimir Nabokov*. New York: St Martin's Press, 1993.

- Vladimir Nabokov. *A Critical Study of the Novels*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

Robinson, Harlow. "How Siberia concentrated his mind". *New York Times*. August 31st, 1986

Rowe, W. *Dostoevsky. Child and Man and his Work*. New York: NY U.P. 1968

Rivers, J.E., and Nicol, Charles. *Nabokov's Fifth Arc*. Austin, TX: University of Texas Press, 1982.

Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós. Barcelona 1993

Rothstein, Eric. "Lolita: Nymphet at Normal School." *Contemporary Literature* 41.1 (2000): 22-55.

Seiden, Melvin. "Nabokov and Dostoevsky." *Contemporary Literature* 13.4 (1972): 423-444.

Sekirin P. *The Dostoevsky Archive. Firsthand Accounts of the Novelist from Contemporaries' Memoirs and Rare Periodicals*. Carolina del Norte, McFarland & Company, Inc. Publishers, 1997.

Senderovich, Yelena. "The Juice of Three Oranges: An Exploration in Nabokov's Language and World." *Nabokov Studies* 6 (2000): 75-124.

Shute, Jenefer. "So Nakedly Dressed: The Text of the Female Body in Nabokov's Novels." In *Vladimir Nabokov's Lolita: A Casebook*, ed. Pifer. Oxford: Oxford University Press, 2008: 111-120.

Struve, Gelb. "Nabokov as a Russian Writer." *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 8.2 (1967): 153-164.

Tierman O'Connor Katherine . *Releyendo Lolita , La Relación De Reconsiderando Nabokov con Dostoievski / / eslava y East European Journal . Vol. . 33 . Número 1 . 1989 . P.64 -77.*

Trilling, Lionel. *The Moral Obligation to Be Intelligent: Selected Essays*. Edited by Leon Wieseltier. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2000.

Tolstoj, León. *Anna Karenina*. Trad. Juan López-Morillas. Madrid: Alianza Editorial. 1999. Pag. 949.

Tucker, Jane. *Profane Challenge and Orthodox Response in Fyodor Dostoevsky's Crime and Punishment*. Ed. Rodopi, New York, 2008

Ujanova, N. *Prólogo. Dostoievski, FM. Crimen y castigo*. Madrid: Cátedra, 2006

Vidal A. *Dostoyevski: El Hombre y el Artista*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.

Wilkinson Marta. "Rodion Romanovich's Struggle with the Woman Within." *Gender*. Issue 50, 2009.

Zacharias, Leona and Richard Wurtman. "Age at Menarche: Genetic and Environmental Factors." <http://web.mit.edu/dick/www/pdf/97.pdf>. Retrieved 05/11/2009.

Zverev, Aleksei. "Nabokov, Updike and American Literature." *Garland Companion to Nabokov*, ed. Alexandrov. New York: Garland, 1995: 537-549.