



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“Not text, but texture”: la novela *in absentia* a partir

de *Pale Fire*, de Vladimir Nabokov

TESINA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas)

PRESENTA

José Maximiliano Jiménez Romero

ASESORA

Dra. Aurora Piñeiro Carballeda



Facultad de  
Filosofía y  
Letras

2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A mis hermanos



The sun's a thief, and with his great attraction  
Robs the vast sea. The moon's an arrant thief,  
And her pale fire she snatches from the sun.  
The sea's a thief, whose liquid surge resolves  
The moon into salt tears.

**WILLIAM SHAKESPEARE**

Deceit, to the point of diabolism, and originality, verging upon the grotesque, were my notions of strategy; and although in matters of construction I tried to conform, whenever possible, to classical rules, such as economy of force, unity, weeding out of loose ends, I was always ready to sacrifice purity of form to the exigencies of fantastic content, causing form to bulge and burst like a sponge-bag containing a small furious devil.

**VLADIMIR NABOKOV**

But all at once it dawned on me that *this*  
Was the real point, the contrapuntual theme;  
Just this: not text, but texture; not a dream  
But a topsy-turvical coincidence,  
Not flimsy nonsense, but a web of sense.

**JOHN SHADE**

Actually, it turns out to be beautifully accurate when you once make the plunge and compel yourself to open your eyes in the limpid depths under its confused surface.

**CHARLES KINBOTE**

Well, maybe it's a puzzle I don't understand...

**KEANE**



# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

1. LA OBRA Y LA NOVELA.....	11
2. EL TEXTO Y LA FICCIÓN.....	14
3. <i>PALE FIRE</i> : UNA NOVELA AUSENTE.....	17

## CAPÍTULO I. *PALE FIRE*: ESTRUCTURA Y CONTENIDO

1. LA FORMA.....	25
2. EL PACTO DE FICCIÓN	
I. <i>FOREWORD</i> .....	27
II. <i>PALE FIRE: A POEM IN FOUR CANTOS</i> .....	32
III. <i>COMMENTARY</i> .....	35
IV. <i>INDEX</i> .....	40

## CAPÍTULO II. LA MATERIALIDAD FICTIVA DE *PALE FIRE*

1. LA APROXIMACIÓN INICIAL AL PARATEXTO.....	49
2. PREFACIOS AUTORALES Y ALÓGRAFOS; FICTICIOS Y AUTÉNTICOS.....	50
3. PRÓLOGOS FICCIONALES, PARATEXTOS FICTICIOS, LIBROS FICTIVOS.....	55
4. METATEXTUALIDAD ABSTRACTA.....	60

## CAPÍTULO III. LA NOVELA AUSENTE DE *PALE FIRE*

1. LA TRAMA FUERA DEL TEXTO.....	65
2. UNA LECTURA, UNA HISTORIA.....	68

## *CONCLUSIVE EVIDENCE.*

1. LA MÍMESIS EN <i>PALE FIRE</i> .....	75
2. LA NOVELA MIMÉTICA.....	77

## BIBLIOGRAFÍA

1. TEXTOS CITADOS.....	85
2. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA.....	87
3. TEXTOS LITERARIOS.....	88

AGRADECIMIENTOS.....	91
----------------------	----



# **INTRODUCCIÓN**



## 1. LA OBRA Y LA NOVELA

En 1962, Vladimir Nabokov, quien para entonces ya había vivido en el continente americano y se consideraba un importante exponente de la literatura estadounidense, publicó *Pale Fire*, su segundo texto más significativo a nivel mundial. En términos generales, esta obra sobresale por su complicada estructura e interpretación, como gran parte de su historia crítica lo demuestra, pero tal complejidad parece partir, antes que nada, de la consideración que se hace del texto dentro del género al que pertenece: la novela. Si bien, como Marthe Robert asegura, los críticos literarios suelen prescindir del cuestionamiento de este género porque el concepto novela es casi indefinible y su forma no es del todo reconocible (59), en el caso de *Pale Fire* resulta iluminador considerar esta dimensión. Aunque aquí se parte del hecho de que *Pale Fire* es una novela, es importante notar que las preguntas que devienen de la problematización genérica de la obra son, por lo general, silenciosas y que hay implicaciones reveladoras al enunciarlas, pues los posibles procedimientos de escritura y lectura que permiten esa identificación genérica son más complejos (aunque no menos realizables) que en otros textos.<sup>1</sup> Así, como primer acercamiento a la hipótesis que aquí se plantea, se puede decir que uno de los objetivos principales es identificar las características que evidencian y permiten la pertenencia de *Pale Fire* al grupo de la novela y cómo éstas contribuyen a la noción del género mismo. Para esto, es necesario explicar el concepto de novela del que se parte.

Alastair Fowler presenta una teoría de los géneros que pone especial atención a las expectativas que se crean en los lectores: ya no se trata de clasificar y describir las formas y contenidos de las obras con base en definiciones homogeneizadoras, como la aproximación anterior a los géneros solía hacer, sino que se piensa en la comunicación de un sentido

---

<sup>1</sup> En este sentido, el uso de la palabra “texto” para hacer referencia a *Pale Fire* pretende sentar las bases sobre las que se construye esta investigación, porque, como Ralph Cohen argumenta, el término evita de manera deliberada las clasificaciones genéricas (243).

interpretativo al receptor, quien elabora significados y procedimientos de lectura (en algunos casos *a priori*) a partir del conocimiento de la categoría genérica (Fowler 38). Incluso con un género tan difícil de definir como la novela, es importante tener en cuenta que no existen elementos imprescindibles que ayuden a asociar determinado texto con algún grupo; hay unos cuantos rasgos necesarios, pero no tantos como para proporcionar una delimitación específica de los géneros (39). De esta manera, las hibridaciones (temáticas o formales) no son casos aislados ni especiales, ya que las características de un texto siempre se comparten con las de otros que, a su vez, presentan diversos componentes que los vinculan con obras de naturaleza “diferente”. Como Fowler explica, la teoría de las relaciones familiares que Ludwig Wittgenstein propuso para referirse a los juegos del lenguaje ayuda a abstraer la noción de que los textos que pertenecen a una determinada categoría genérica tienen relaciones de semejanza (a veces poco evidentes) en un nivel de significado no inmediatamente asequible (40-1). Por esto, la idea más o menos general y vaga del género de la novela, cuya especificación mínima (que Fowler problematiza) es la de “an extended piece of prose fiction” (118), permite observar particularidades reveladoras en *Pale Fire*.

Si bien siempre se le ha considerado una novela, desde el momento de su publicación y durante los más de cincuenta años que la obra ha estado en circulación, una pregunta clave parece cernirse sobre la crítica y teorización del texto: ¿qué es *Pale Fire*? Mary McCarthy, una de las primeras lectoras entusiastas del libro, escribió: “this centaur-work of Nabokov’s, half poem, half prose, this merman of the deep, is a creation of perfect beauty, symmetry, strangeness, originality, and moral truth” (“A Bolt from the Blue”). Por el contrario, otros críticos que estuvieron pendientes del trabajo de Nabokov no compartieron la opinión de McCarthy; se dijo que *Pale Fire* era un fracaso total (Chester 451), e incluso que Mary McCarthy era tan pedante como *Pale Fire* (Macdonald). La recepción de la obra es una cuestión de opiniones divididas, ya

que la complejidad estructural del texto deviene en un peculiar y exigente proceso de interpretación de significados. Por lo tanto, es importante buscar una aproximación “objetiva” a la estructura de *Pale Fire*, cuya forma se expondrá más adelante.

En términos generales, Umberto Eco explica que una obra de arte es una unidad conclusa, *cerrada* e identificable en sí misma, dado que “[ésta] es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender [...] la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor” (73). A esto se le suma que, no obstante, es necesario tomar en cuenta la subjetividad de cada receptor, que hace que “la comprensión de la forma originaria se [lleve] a cabo según determinada perspectiva individual” (74). “En tal sentido, pues, una obra de arte [...] es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada” (74). Sin embargo, el problema al que muchos lectores se han enfrentado a lo largo de estas últimas cinco décadas es que para aventurar interpretaciones sobre *Pale Fire*, primero se tiene que “completar” la obra que, por extensión, Nabokov parece haber dejado deliberadamente “trunca”.

Aunque Eco no se vale de *Pale Fire* para ejemplificar los argumentos que presenta en su libro *Obra abierta* (que también se publicó en 1962), la idea de que hay una “apertura” que está dada “en un sentido menos metafórico y mucho más tangible” (74) del que se ya se explicó parece ajustarse y anticiparse al análisis que se propondrá a lo largo de esta investigación. Según Eco, existen obras que

consisten [...] no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras “abiertas” que

son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente.<sup>2</sup> (73)

Si bien es fácil afirmar que *Pale Fire* es una novela, resulta enriquecedor repasar su forma para identificar tanto los procesos internos del discurso en la creación de significados, como los mecanismos que los lectores emplean para “cerrar” la obra y determinar que efectivamente se trata de una novela. En otras palabras, la abstracción de significados en *Pale Fire* no está limitada sólo a la obtención de interpretaciones temáticas o a la asimilación de un código que permita al lector comprender el texto, sino que también requiere de un involucramiento más activo de los receptores para, antes que nada, escribir (de manera un tanto literal) la obra.

## 2. EL TEXTO Y LA FICCIÓN

*Pale Fire* está dividida en cuatro partes bien delimitadas. El índice (*Contents*, en el texto original) enumera un prólogo (*Foreword*), seguido de “Pale Fire: A Poem in Four Cantos”, el comentario (*Commentary*) y el índice onomástico/temático (*Index*). Por esto, el proceso de interpretación del

---

<sup>2</sup> Eco habla aquí de ciertas composiciones de música instrumental que otorgan gran libertad de interpretación a quienes las ejecutan, pero como él extrapola el ejemplo hacia una poética de la obra abierta, ligar esta explicación con *Pale Fire* es no sólo útil, sino también pertinente. Además, Eco aclara que

es distinta la operación práctica de un intérprete en cuanto ‘ejecutante’ (el instrumentista que ejecuta un fragmento musical o el autor que recita un texto) y la de un intérprete en cuanto usuario (el que mira un cuadro o lee en silencio una poesía, o escucha un fragmento de música ejecutado por otros). Sin embargo, para los fines de un análisis estético, ambos casos se ven como manifestaciones diversas de una misma actitud interpretativa: toda ‘lectura’, ‘contemplación’, ‘goce’ de una obra de arte representa una forma, aunque sólo sea tácita y privada de ejecución. La noción de *proceso interpretativo* cubre todas estas actitudes. [...] Naturalmente, se puede dar el caso de obras que se presentan ‘abiertas’ al ejecutante (instrumentista, actor) y se dan al público como resultado ya unívoco de una elección definitiva; en otros casos, no obstante la elección del ejecutante, puede quedar una elección sucesiva a la que se invita a público. (101)

texto inicia desde un primer acercamiento *visual* a la estructura formal del libro.<sup>3</sup> En segunda instancia, de la lectura del prólogo resulta que *Pale Fire* es la edición anotada de un poema autobiográfico que el difunto John Shade, poeta estadounidense asesinado en 1959, finalizó justo antes de morir. La preparación y publicación del texto corrió a cargo del académico Charles Kinbote, autor del prólogo y los comentarios, que es donde se encuentra la prosa que de manera tradicional se asocia a la novela. Así, si se prescinde por un momento del hecho de que *Pale Fire* pertenece a este género, al comparar el volumen con el de una edición anotada de, por ejemplo, *Paradise Lost*, se pueden ver las similitudes entre las estructuras de ambos textos. Sin embargo, a pesar de toda la prosa que pueda girar en torno a los versos de Milton, una obra con esas características no se convierte en novela y por eso, al tratar de determinar cuál es la diferencia entre ambos ejemplos, es necesario partir de lo que se conoce como el pacto de ficción o contrato ficcional.<sup>4</sup>

El contrato ficcional se entiende como la aceptación, por parte del lector, de que lo que está leyendo es de carácter imaginario, en mayor o menor medida, con sucesos y personajes creados por el propio discurso. Fowler argumenta que la instauración de un pacto de ficción es fundamental para el entendimiento y funcionamiento del género novela (118), que además se asocia con la narrativa: si bien lo narrativo no es exclusivamente ficcional, la ficción literaria requiere de un discurso narrativo que le dé origen.<sup>5</sup> El hecho de que la novela, con todas las

---

<sup>3</sup> Esta particularidad visual de *Pale Fire* es un aspecto que se revisa en esta investigación y que ya ha sido explorado por algunos académicos. Véase “*Pale Fire’s Black Crown*”, de James Ramey, por ejemplo.

<sup>4</sup> El adjetivo “ficcional” se refiere a aquello “relativo o perteneciente a la ficción”, entendiendo esto último en términos del discurso literario que narra sucesos imaginarios (*DRAE*), y es necesario distinguir “ficcional” del adjetivo “ficticio”, que el *DRAE* define como “fingido, imaginario o falso”, y de lo “fictivo”, “que vive o existe en la ficción literaria”. Esto se abordará con más detalle en el desarrollo de esta investigación.

<sup>5</sup> La narrativa o la condición de narratividad, en términos muy generales, se compone de por lo menos dos situaciones o estados que se suceden en una secuencia temporal. A partir de esta definición, la narrativa no se limita a la expresión escrita u oral del lenguaje, sino que también

formas que es capaz de adoptar, no pueda prescindir del aspecto narrativo, parece ser inamovible. *Pale Fire*, sin embargo, insta un pacto de ficción no porque se identifique la narrativa en el texto, sino por otros procesos que posteriormente devienen en la construcción de esa(s) narración(ones) que permite(n) adjudicarle el carácter de novela. Es decir: lo que parece estar ausente en *Pale Fire* como obra abierta (“incompleta”) es el conjunto de elementos “necesarios” que conforman una novela, aunque la abstracción de éstos se ve obligada a partir del texto dado.

El discurso de las partes en prosa de *Pale Fire* (el prólogo y los comentarios) no corresponde con el horizonte de expectativas que un libro con esta estructura podría sugerir (una edición crítica de alguna obra). Charles Kinbote, el supuesto editor del poema “Pale Fire”, describe el proceso creativo de su colega John Shade en términos muy vagos, a veces con un lenguaje opuesto al académico y sin objetividad aparente. Asimismo, las interpretaciones que hace de los versos de Shade parecen no tener una justificación textual clara. El extrañamiento que esto produce en el lector marca una pauta para que el contrato ficcional resalte en la superficie del texto, primero por la incongruencia lógica que un lector (experimentado en menor o mayor medida) encontraría entre la estructura erudita y las aserciones banales y, después, por la falta de referencia al autor: si el prólogo no está firmado por Nabokov e incluso prescinde completamente de una figura autoral que pueda, al menos de forma ambigua, asociarse con Nabokov, sería lógico concluir que esto es parte de la ficción que se presenta en el texto.<sup>6</sup>

De esta manera se deduce que tanto Shade como Kinbote se subordinan a una ficción que entonces les asigna un carácter fictivo (se vuelven “reales” dentro de la ficción, al participar en ella), incluso sin que sean narrados por alguien más. Es decir: si por un lado la narrativa literaria

---

comprende los tipos de representación mimética de la realidad; es decir, la representación teatral o el cine, por ejemplo, se conforman por discursos narrativos que, por lo tanto y de manera obvia, son capaces de instaurar un contrato de ficción. Véase Bordwell.

<sup>6</sup> Esto se explora con más detalle en el capítulo II de esta investigación: “Prefacios autorales y alógrafos; ficticios y auténticos” (p. 50)

(la que no es mimética) necesita, tradicionalmente, de un narrador que relate la historia, en el caso de *Pale Fire* no hay una voz externa que presente a Charles Kinbote y a John Shade como personajes. Asimismo, Charles Kinbote, cuya voz es la que compone gran parte del libro y da unidad al volumen completo, parece no estar consciente del papel de narrador que desempeña, en gran medida porque él no pretende contar una historia, sino hablar sobre el poema “Pale Fire”; si bien sí hay relatos que se obtienen de lo que Kinbote dice, éstos están incluidos *dentro* de la narración que, a través de la forma y discurso de la obra dada, los lectores tienen que construir. El discurso narrativo que da pie al carácter novelesco se busca *a posteriori*, durante el proceso de abstracción de los significados.

### 3. *PALE FIRE*: UNA NOVELA AUSENTE

Para profundizar en lo que lleva a los lectores a identificar el género de la novela en *Pale Fire*, es útil remitir a la “adquisición de competencia genérica” (*acquisition of generic competence*), como Fowler la llama: “By what means, and through what stages in the course of our reading lives, do we all learn to recognize at least some of the genres that are current, or currently interesting?” (44). Fowler sostiene que la adquisición de competencia genérica es un proceso complicado y muy extenso que nunca termina y depende de una serie de asimilaciones (sin dejar de pensar en los juegos del lenguaje de Wittgenstein) que se dan de forma inconsciente y que naturalizan la asociación de un texto con el género que comunica mejor su significado. En el caso de *Pale Fire*, los lectores pueden encontrar un discurso novelesco a partir de que saben que se trata de una novela (gracias a los elementos editoriales y de distribución que se han mantenido desde su publicación), pero si la indicación genérica faltara, se tendría el mismo resultado, ya que este

texto en particular requiere de la definición (vaga) de novela para adquirir algún sentido comunicable. En otras palabras, el carácter comunicativo de los géneros literarios que Fowler explica, también funciona, al menos en el caso de *Pale Fire*, a la inversa: no sólo la adjudicación genérica *a priori* establece un pacto de lectura, sino que incluso el texto puede exigir ser leído de cierta forma, “elegir su género”, para ser coherente consigo mismo.

La hipótesis central de esta investigación es que la novela *Pale Fire* no se encuentra en el texto, sino que se genera a partir de éste, en la lógica de la “apertura” que Eco propone y necesariamente por las consideraciones materiales y visuales del libro. Esto deviene del hecho de que es necesario construir una narrativa fuera del texto de Nabokov para poder atribuirle al mismo un carácter novelesco, primero para que *Pale Fire* coincida con el género en que se inscribe de antemano, y luego para que el texto resulte lógico en términos de su propio discurso. La obra del autor rusoestadounidense se puede así definir no sólo como abierta, sino también como una novela *in absentia*, o ausente, lo cual, al mismo tiempo, justifica la gran cantidad de tramas que podrían girar en torno al texto; los lectores crean una novela distanciada de lo escrito por medio de una actividad detectivesca que necesita centrarse en los detalles textuales. *Pale Fire* se propone como ejemplo o modelo de un tipo de textos que parten de lo literal y explotan lo material para hacer que el lector construya la trama (lo que permitiría responder a la pregunta “¿de qué trata la novela?”) tras buscar la coherencia y la lógica del texto y del volumen presentado.

Si bien frente a esta afirmación se podría argumentar, por un lado, que en realidad todos los textos deben ser abstraídos porque ningún significado está contenido en las palabras escritas, Stanley Fish hace una clara diferencia entre lo que cada lector tiene que aportar a la interpretación de un texto y lo que todos los lectores son capaces de ubicar en el mismo:

[There is] a level of experience which all readers share, independently of differences in education and culture. This level was conceived more or less syntactically, as an extension of the Chomskian notion of linguistic competence, a linguistic system that every native speaker shares. [...] if the speakers of a language share a system of rules that each of them has somehow internalized, understanding will, in some sense, be uniform. (4-5)

Así, Fish argumenta que las diferencias entre los significados e interpretaciones que cada lector o crítico hace se dan porque a ese nivel básico de lectura, que tiene que ver más con un proceso de percepción/identificación *durante* la lectura, se le tiene que agregar otro mecanismo de abstracción: “a secondary or after-the-fact level at which the differences between individuals make themselves manifest” (5), y que lógicamente corresponde con la noción de “perspectiva individual” a la que Eco alude. No obstante, en el caso de *Pale Fire*, la construcción de la trama (que por lo general es algo que se identifica en el nivel básico de lectura) va más allá del trabajo de abstracción que todo lector tiene que hacer frente a cualquier texto: no se trata sólo de que el receptor tenga la capacidad de ubicar y organizar los eventos que acontecen en la historia para después responder a ellos, sino incluso de interpretar cuáles fueron esos eventos y, por lo tanto, cuál es la historia. La narrativa que permite el aspecto novelesco en *Pale Fire* es algo que cada lector establece a partir de las abstracciones individuales, con lo que se retoman las dimensiones de la adquisición de competencia genérica.

Por otra parte, la consideración que aquí se hace del papel que desempeña la materialidad de *Pale Fire* pretende evidenciar algunas formas por las que el género y la ficción cuestionan sus propios límites. Fowler acuñó el término *poioumenon* (del griego “producto”) para denotar un tipo de escritura que se centra sobre el proceso mismo de creación (123), y es importante notar que él considera *Pale Fire* dentro de los ejemplos que pertenecen a este modo de narrativa junto con *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne, o con *Midnight's*

*Children*, de Salman Rushdie.<sup>7</sup> No obstante, hay una gran diferencia entre estos otros ejemplos canónicos y la obra de Nabokov: *Tristram* y *Saleem*, respectivamente, se presentan como narradores de sus propias historias y dan cuenta de ellas por medio de digresiones y elementos que componen ficciones autorreferenciales. Los lectores de *Tristram Shandy* y *Midnight's Children* saben de antemano que lidian con formas narrativas y eso no se cuestiona a lo largo de la lectura. *Pale Fire*, por su parte, no presenta un recuento del proceso creativo: ni siquiera se supone que tenga que contar algo, y su “narrador” (que no lo es *stricto sensu*) parece hacerlo de manera oblicua. No obstante, la clasificación de *Pale Fire* dentro del *poioumenon* es adecuada en otro sentido, pues esta obra no es un “trabajo autoconsciente en proceso”, sino un “producto” que está obviando su construcción ficcional y cuya existencia material es en sí un elemento importante de la ficción.

Para desembocar en esta importante consideración de *Pale Fire* como producto material que exige un involucramiento tanto interpretativo como creativo del lector, aquí se propone una revisión del proceso de lectura (en el sentido que Stanley Fish sugiere del término) por el que se podría llegar a esa conclusión. Por lo tanto, en el capítulo I se analizan las razones que llevan a que el pacto de ficción se instaure y se reformule a lo largo de las diferentes secciones de *Pale Fire*. El capítulo II parte de la teoría de la transtextualidad de Gérard Genette para ahondar en la polisemia de la trama de *Pale Fire*; es decir: a partir del análisis de los elementos paratextuales en la obra de Nabokov, necesariamente materiales, se presenta un razonamiento sobre el carácter metatextual de la obra, lo cual conduce a la novela ausente “fuera” del texto. Por último, el capítulo III gira en torno al concepto de architextualidad, también de la teoría de la

---

<sup>7</sup> *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) es una novela en la que la ficción gira alrededor de la “imposibilidad” del protagonista/narrador para contar su historia; *Midnight's Children* (1981) se estructura como la autobiografía ficcional de Saleem Sinai, quien equipara su vida al nacimiento y los primeros años de independencia de la India y recupera muchas estrategias narrativas de *Tristram Shandy*.

transtextualidad, para identificar tanto los procesos como los resultados de la lectura activa en *Pale Fire*. La architextualidad se refiere a la adjudicación genérica de un texto y a los horizontes de expectativas que esto crea, por lo que aquí se verán las razones que hacen que la obra de Vladimir Nabokov se ubique dentro de la categoría de novela, tras un análisis de la narración abstraible. Ésta última es, después de todo, uno de los grandes alcances de Nabokov en *Pale Fire*.



# **CAPÍTULO I**

*PALE FIRE*: ESTRUCTURA Y CONTENIDO



## 1. LA FORMA

Un extrañamiento inicial frente a *Pale Fire* (1962) se produce desde el primer acercamiento visual a la materialidad del texto, ya que el autor juega de manera deliberada con las expectativas estructurales del género de la novela. Como se explicó en la Introducción, la adjudicación genérica de un texto implica una preconcepción de cómo el lector se debe relacionar con la obra a la que se enfrenta, pues los géneros literarios no sirven sólo para ordenar y clasificar, sino que “resulta mucho más provechoso entenderlos como entidades que facilitan la comunicación literaria en términos intertextuales, intergenéricos, intermediáticos y [...] con los receptores de los textos” (Novell 86).

En este sentido, la teoría de la transtextualidad de Gérard Genette resulta de gran utilidad para entender el proceso por el cual Nabokov cuestiona la “competencia genérica” de los lectores desde la presentación física de la obra, en primera instancia. Genette explica la transtextualidad, o trascendencia textual del texto, como: “all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts” (*Palimpsests* 1), y enumera cinco tipos de relaciones transtextuales: *intertextualidad* (una relación de copresencia real entre dos o más textos, dada por alusión, cita o plagio), *paratextualidad* (lo que se compone de las producciones editoriales que presentan al texto con comentarios, notas, títulos, etcétera), *metatextualidad* (la relación crítica que un texto establece con otro[s] sobre el[los] cual[es] habla), *hipertextualidad* (la producción de un texto B que parte de un texto A, con la transferencia de una estructura general a otra) y *architextualidad* (la relación que un texto establece con las categorías generales, o genéricas, sobre las que se construye). Para abordar tanto la relación entre estructura y género, como los medios por los que la obra de Nabokov desencadena el extenso trabajo interpretativo, es necesario partir de la

definición de paratextualidad, pues éste es el tipo de relación que compete a las diferentes partes de *Pale Fire* en cuanto a su forma y aproximación visual.

Los paratextos, en palabras de Graham Allen, son los elementos que se ubican en el umbral del texto y ayudan a dirigir y controlar la recepción de éste por parte de los lectores (cf. Allen 103). Genette enumera títulos, subtítulos, prefacios, prólogos, notas al margen, epígrafes, ilustraciones, cubiertas y cualquier otro rasgo de la materialidad del texto que entre en contacto directo con el lector (*Palimpsests* 3). Si se toma en cuenta la idea de una adquisición de competencia genérica, de los paratextos también se sabe que:

These provide the text with a (variable) setting and sometimes a commentary, official or not, which even the purists among readers, those least inclined to external erudition, cannot always disregard as easily as they would like and as they claim to do. [...] this is probably one of the privileged fields of operation of the pragmatic dimension of the work—i.e., of its impact upon the reader—more particularly, the field of what is now often called [...] the generic *contract* (or pact). (*Palimpsests* 3)

Según esto, los lectores buscan de manera “naturalizada” una relación coherente entre la clasificación genérica y la forma. Así, debido a que Nabokov construye su ficción a partir de una estructura con elementos que parecen ser paratextuales (un prólogo a un poema, comentarios a los versos del mismo, un índice onomástico/temático), los lectores se enfrentan a tener que encontrar una alternativa que permita la coherencia entre la idea general de novela (“an extended instance of fictional prose”), y la literalidad del texto. Después de todo, aunque los modos y condiciones de materialización de la obra comuniquen una idea de género literario y con eso establezcan cierto contrato de lectura, el discurso debe incluir las razones que lleven a esa elección por parte de los editores. Para poder ubicar estos motivos en relación con *Pale Fire*, es

necesario abordar, de manera individual, las diferentes partes de la obra, haciendo énfasis en los modos por los que el contrato ficcional se instaura y se mantiene.

## 2. EL PACTO DE FICCIÓN

### I. *Foreword*

*Pale Fire*, a poem in heroic couplets, of nine hundred ninety-nine lines, divided into four cantos, was composed by John Francis Shade (born July 5, 1898, died July 21, 1959) during the last twenty days of his life, at his residence in New Wye, Appalachia, U.S.A. The manuscript, mostly a Fair Copy, from which the present text has been faithfully printed, consists of eighty medium-sized index cards, on each of which Shade reserved the pink upper line for headings (canto number, date) and used the fourteen light-blue lines for writing out with a fine nib in a minute, tidy, remarkably clear hand, the text of his poem, skipping a line to indicate double space, and always using a fresh card to begin a new canto. (*Pale Fire* 11)

Así se inaugura el texto de *Pale Fire*, cuya primera parte corresponde a un prólogo que presenta “Pale Fire”.<sup>1</sup> Si bien la idea de prólogo, en general, se relaciona con los aspectos paratextuales, es importante analizar la capacidad que, en este caso, dicho elemento tiene para instaurar el contrato ficcional. Después de todo, como ya se expuso, éste último es crucial para la adjudicación del género novelesco a un texto, con lo que también se argumenta que esta primera parte de la obra se deja de entender como un elemento paratextual *per se*, como se analizará con más detalle en el siguiente capítulo.

---

<sup>1</sup> El uso de las comillas para “Pale Fire” indica que la referencia es al poema de John Shade. Las cursivas (*Pale Fire*) se mantendrán para hacer referencia a la obra de Nabokov, que incluye el poema.

El académico que se encarga de la presentación de “Pale Fire” responde al nombre de Charles Kinbote y firma el prólogo el 19 de octubre de 1959, en un lugar llamado Cedarn, Utana (*Pale Fire* 23). Aunque en esta investigación resulta obvio que Charles Kinbote no es un crítico literario real, en el sentido en que Mary McCarthy lo es, un lector inocente, o alguien que se aproxime por primera vez a Vladimir Nabokov por medio de *Pale Fire*, podría no tener las herramientas necesarias para percatarse de la cualidad fictiva de Kinbote. No obstante, existen ciertas particularidades del discurso que resaltan una suerte de carácter lúdico para determinar que el prólogo juega un papel revelador no sólo con respecto a la ficción, sino *dentro* de ella.<sup>2</sup>

Si se compara el siguiente extracto de una introducción a *Paradise Lost*, para retomar el ejemplo antes presentado, con el fragmento del prólogo de *Pale Fire* citado arriba, las correspondencias entre ambos estilos y tonos, aparentemente objetivos, permiten identificar, por eliminación, los factores que hacen que un prólogo se identifique como parte (y generador) de la ficción, mientras que el otro se mantiene alejado de tales términos:

In 1667, *Paradise Lost: A Poem Written in Ten Books by John Milton* appeared in quarto without either the “arguments” (the prose summaries at the head of each book) or the poet’s note on the verse. Although the poem was divided into only ten books, it was substantially complete, only a handful of verses shorter than the later, twelve-books versions. Of this first edition there were six issues (essentially reprintings, with minor alterations) between 1667 and 1669, after which the run of some thirteen hundred copies was sold out.

To the fourth issue of this first edition, in 1668, the arguments and the note on the verse were added to the front of the volume, in response to complaints (as the publisher informs us) that the narrative is hard to follow and that the poem “rhymes not.” The new arguments could not be placed before their respective books until a new edition was

---

<sup>2</sup> Resulta interesante notar la relación que los lectores establecen con este tipo de rasgos. En el caso particular de *Pale Fire*, existen sitios web que presentan, dentro de las características editoriales del texto, a Nabokov como el autor y a Charles Kinbote como prologuista y editor, ambos en un mismo nivel de realidad. (Véase, por ejemplo, «<http://www.amazon.com/Pale-Fire-Vladimir-Nabokov/dp/B00B738MOA/>»)

published, which occurred in 1674, only months before the poet's death. (Teskey xxvii-xxviii)

Al confrontar este pasaje con el primer párrafo del prólogo de Kinbote, las similitudes son claras, y por lo tanto se hace evidente la imitación que *Pale Fire* hace de la estructura y del tipo de lenguaje de la crítica literaria. Esto explica la posible incertidumbre de los lectores frente a la forma y contenido del volumen en cuanto al contrato ficcional. Del mismo modo, esos detalles del discurso de Charles Kinbote que causan un extrañamiento con respecto a su propio papel en el texto se perciben desde el segundo párrafo de su prólogo:

The short (166 lines) Canto One, with all those amusing birds and parhelia, occupies thirteen cards. Canto Two, *your favorite*, and that shocking tour de force, Canto Three, are identical in length (334 lines) and cover twenty-seven cards each. Canto Four reverts to One in length and occupies again thirteen cards, of which the last four used on the day of his death give a Corrected Draft instead of a Fair Copy. (11; énfasis agregado)

Si bien la imitación del registro académico dentro de la obra literaria logra, si no eludir, al menos retrasar la identificación del discurso ficcional en el volumen de *Pale Fire*, esas peculiaridades del texto que no concuerdan con el tono objetivo de la crítica literaria (como decir que cierta parte del poema es la favorita del lector<sup>3</sup>) se suman al hecho de que el contrato de ficción se busca en gran medida por el carácter comunicativo que la clasificación genérica posee. Así, cuando se hace evidente que el pacto de ficción está prefigurado desde el prólogo, se puede proceder a relacionarse con el texto desde la perspectiva del discurso ficcional, en el que la

---

<sup>3</sup> Aunque aquí no se hace de forma exhaustiva, es importante considerar la postura de los lectores frente a las implicaciones del discurso de Kinbote. Cuando el personaje dice “*your favorite*”, ¿se podría pensar en un narratario? ¿Sería éste un término equivalente al de “lector”? Si bien algunas posibles respuestas a esto están implícitas a lo largo del análisis, es cómodo suponer que Kinbote se refiere a *sus* lectores, que no son los mismos que los lectores de Nabokov. El hecho de que tal vez haya que separar entre estas dos figuras es precisamente algo que compete a la interpretación y al involucramiento de los receptores, como se verá más adelante.

intención de los enunciados, según John Searle, “no responde a ninguna de las condiciones (de sinceridad, compromiso, capacidad de probar sus afirmaciones) de la aserción auténtica” (citado en Genette, “Los actos de ficción” 39). En otras palabras, una vez que el lector identifica el carácter lúdico y ficticio del discurso académico de Kinbote, todo lo que se debería percibir como verdadero y objetivo pierde la capacidad de transmitir credibilidad y se inicia la subordinación del texto al pacto de ficción. La disonancia discursiva entre el género de la crítica literaria y lo que Charles Kinbote escribe hace que el carácter ficcional salte al primer plano, y es en este momento que comienza la construcción de la novela. Esta última sí se impulsa desde el texto, pero si alguien llegara a pasar por alto las especificidades del discurso, la novela no se lograría (al menos no desde este punto).

El resto del prólogo, que ya se puede ver como parte crucial de la ficción, completa la configuración contextual del escrito. Sin embargo, la noción de novela ausente se apoya, en gran medida, en el hecho de que la historia que se va abstrayendo desde la lectura del prólogo termina por orillar a esa otra interpretación que se aparta de lo literal en términos textuales. Para llegar a esta conclusión, será necesario tomar en cuenta la relación entre las cuatro partes del texto y otros elementos relativos a la materialidad del mismo; no obstante, el discurso de Charles Kinbote se perfila, desde el prólogo, como estrategia para sentar las bases para estas otras interpretaciones no textuales:

A methodical man, John Shade usually copied out his daily quota of completed lines at midnight but even if he recopied them again later, *as I suspect he sometimes did*, he marked his card or cards not with the date of his final adjustments, but with that of his Corrected Draft or his first Fair Copy. *I mean*, he preserved the date of actual creation rather than that of second or third thoughts. *There is a very loud amusement park right in from of my present lodgings.* (11; énfasis agregado)

Nay, I shall even assert (*as our shadows still walk without us*) that there remained to be written only [one] line of the poem (namely line 1000) which would have been identical to line 1 and would have completed the symmetry of the structure, with its two identical central parts, solid and ample, forming together with the shorter flanks twin wings of five hundred verses each, and *damn that music*. (12-3; énfasis agregado)

El discurso académico *ad hoc* con la estructura y justificación temática del texto que Kinbote prepara está presente, pero también se nota, de nuevo, que algunas enunciaciones sobran. El editor fictivo, en su carácter de personaje de la ficción, parece no ser capaz de separar su argumento crítico del presente en el que escribe. Esto tiene relación directa con el modo del *poioumenon*, pero el aspecto metatextual (es decir, del discurso que se hace evidente a sí mismo) no es intencional en manos de Kinbote. A esta altura de *Pale Fire*, parece ser que Charles Kinbote es incompetente frente a la tarea que él mismo se ha impuesto.

Con esto se afianza tanto la naturaleza ficcional del discurso en *Pale Fire* (que apenas se llega a determinar como tal), como la naturaleza ficticia del editor (que no es un editor real en cuanto al texto de Nabokov). Así, el resto del prólogo se asimila desde esta perspectiva y todas sus enunciaciones se encaminan a aportar algo dentro de la construcción hermenéutica del texto. Al finalizar esta sección del libro, los lectores saben que Charles Kinbote lleva pocos meses viviendo en Estados Unidos, que es un académico de Wordsmith College, la misma universidad en la que John Shade enseñaba, y que había una amistad entre el difunto poeta y su peculiar vecino. Por otro lado, Kinbote también presenta evidencia de que no mucha gente lo aprecia (todo lo contrario) y de que nadie en realidad apoya el hecho de que sea él quien edita, comenta y publica la última gran obra del famoso John Francis Shade.

Antes de cerrar el prólogo, Kinbote se permite hacer una sugerencia de lectura, para “comodidad del lector”, que involucra sus notas al texto:

Although those notes, in conformity with custom, come after the poem, the reader is advised to consult them first and then study the poem with their help, rereading them of course as he goes through its text, and perhaps, after having done with the poem, consulting them a third time so as to complete the picture. I find it wise in such cases as this to eliminate the bother of back-and-forth leafings by either cutting out and clipping together the pages with the text of the thing, or, even more simply, purchasing two copies of the same work which can then be placed in adjacent positions on a comfortable table [...]. (22-3)

El elogio que él mismo hace de su trabajo no pasa desapercibido y así se pierde por completo la confiabilidad en el juicio ético del “editor”. La figura del crítico poco profesional se instaura en la mente de los lectores, quienes se enfrentan, sin embargo, al dilema de hacerle caso o no. Por su parte, la materialidad del texto se encuentra referida desde el discurso del personaje, lo cual será relevante para completar una construcción de la novela ausente. Aunado a esto, el prólogo incluye varias referencias cruzadas hacia los comentarios de los versos, que a su vez remiten a otros, previos o por venir. De nuevo, el lector tiene la libertad de decidir si el recorrido que Kinbote indica es lo más conveniente; de cualquier manera, lo que los comentarios revelan se hace manifiesto tarde o temprano. Así, el prólogo no sólo se presta para cuestionar la confiabilidad del editor, sino que también indica que una parte importante de la interpretación es el desentrañamiento del personaje desde su discurso.

## II. *Pale Fire: A Poem in Four Cantos*

I was the shadow of the waxwing slain  
By the false azure in the windowpane;  
I was the smudge of ashen fluff—and I  
Lived on, flew on, in the reflected sky.  
And from the inside, too, I'd duplicate  
Myself, my lamp, an apple on a plate:  
Uncurtaining the night, I'd let dark glass

1

Hang all the furniture above the grass,  
And how delightful when a fall of snow  
Covered my glimpse of lawn and reached up so                    10  
As to make chair and bed exactly stand  
Upon that snow, out in that crystal land!                            (*Pale Fire* 27)

La segunda sección del libro, que en términos del argumento de Kinbote debería ser la más importante, queda como algo que él mismo parece minimizar y que por lo tanto resulta complejo dentro de la escritura de la novela ausente en *Pale Fire*. El poema de John Shade corresponde a la descripción formal que el editor hace de éste: se trata de una extensa obra, supuestamente autobiográfica, de gran valor estético (tanto dentro como fuera de la ficción). Los pareados heroicos en “Pale Fire” (pentámetros con rima repetida en cada par y que se completan tras repetir el primer verso al final del poema) presentan un encabalgamiento que agiliza el carácter narrativo del poema.

En gran parte apoyado por lo que Kinbote explica en el prólogo, “Pale Fire” se presenta al lector como una obra intradieгética; es decir, el poema se entiende como una ficción dentro de la propia ficción que Nabokov crea, pues el carácter narrativo y la construcción de John Shade que surge de este otro discurso en el texto encuentran puentes de comunicación con el prólogo, del cual no se puede prescindir por su ubicación con respecto al poema. La historia que el poema cuenta concierne la vida familiar del poeta y sus intereses filosóficos, principalmente en relación con la vida después de la muerte y la imposibilidad de saber si ésta existe en realidad. El evento que parece ser tan significativo para John Shade y que impulsa en gran medida el poema, justo al final del segundo canto y a la mitad de “Pale Fire”, corresponde al suicidio de Hazel Shade, la hija poco agraciada del poeta. Del mismo modo, Shade relata sus propias experiencias cercanas a

la muerte (la última, un año antes de la composición del poema, por una apoplejía) y hace un recorrido desde su infancia hasta el presente de su escritura, hacia el final del cuarto canto.

Es importante explorar cómo, en esta segunda parte de *Pale Fire*, el contrato ficcional que se identifica en el prólogo entra en juego para continuar con la construcción del carácter fictivo de los personajes. Al ser identificado como un editor fictivo (real dentro de la ficción) por las razones que se expusieron antes, Charles Kinbote establece con su discurso el carácter también fictivo de John Shade al presentarlo como un poeta real.<sup>4</sup> Así, cuando Kinbote habla en el prólogo acerca del espacio de New Wye, los datos básicos de la biografía de John Shade (tales como sus fechas de nacimiento y muerte), sobre Sybil Shade, esposa del poeta, y principalmente sobre la composición de “Pale Fire”, todo esto se entiende como subordinado a una ficción. La imaginería de “Pale Fire”, así, se mantiene alejada del lector porque, como elemento metaficcional (la ficción dentro de la ficción), el poema no busca despertar un interés lírico, sino tener sentido como parte estructural de la novela ausente en *Pale Fire*. Esto es precisamente lo que Boyd, con su edición de “Pale Fire” de 2011, o críticos como Andrew Field (*Nabokov. His Life in Art*), buscan reivindicar; pero el hecho de que traten de hacerlo habla, de manera directa, de lo difícil que es disociar “Pale Fire” de la ficción en que se inscribe.<sup>5</sup>

La voz de “Pale Fire” se identifica desde el inicio como perteneciente a John Shade, el poeta fictivo, y el aspecto estructural del poema por sí solo, así como los recursos literarios de los que no Nabokov, sino John Shade se vale, justifican muchas de las lecturas que se han “escrito”

---

<sup>4</sup> Esto se explora con más detalle en “Prefacios autorales y autógrafos; ficticios y auténticos” (p. 50), dentro de esta investigación.

<sup>5</sup> La reciente publicación de “Pale Fire”, a cargo de Brian Boyd (ed.), no puede considerarse como una edición más de la novela. Esta edición facsimilar-fictiva reproduce las fichas de trabajo que John Shade utilizó para escribir el poema tal y como las describe Kinbote, e incluye un cuadernillo que presenta “Pale Fire” como si el poema hubiera sido publicado sin la intervención de Kinbote. De este modo, ni el prólogo ni las notas están presentes y, aunque se piense en una mutilación de la obra (después de todo, no se trata de la novela), esto sirve como evidencia de la relevancia material del texto, como se verá más adelante.

de *Pale Fire*. En términos más generales, lo que aquí importa no es el carácter retórico o poético de la obra, sino lo que, en concordancia con el prólogo, se establece como contextual para la creación y acción de “Pale Fire”.

### III. *Commentary*

*Lines 1-4*: I was the shadow of the waxwing slain, etc.

The image in these opening lines evidently refers to a bird knocking itself out, in full flight, against the outer surface of a glass pane in which a mirrored sky, with its slightly darker tint and slightly lower cloud, presents the illusion of continued space. We can visualize John Shade in his early boyhood, a physically unattractive but otherwise beautifully developed lad, experiencing his first eschatological shock [...]. When in the last year of Shade’s life I had the fortune of being his neighbor in the idyllic hills of New Wye (see Foreword), I often saw those particular birds most convivially feeding on the chalk-blue berries of junipers growing at the corner of his house. (See also 181-182)

My knowledge of garden Aves had been limited to those of northern Europe but a young New Wye gardener, in whom I was interested (see note to line 998), helped me to identify the profiles of quite a number of tropical-looking little strangers and their comical calls [...].

Incidentally, it is curious to note that a crested bird called in Zemblan *sampel* (“silktail”), closely resembling a waxwing in shape and shade, is the model of one of the three heraldic creatures [...] in the armorial bearings of the Zemblan King, Charles the Beloved (born 1915), whose glorious misfortunes I discussed so often with my friend.

The poem was begun at the dead center of the year, a few minutes after midnight July 1, while I played chess with a young Iranian enrolled in our summer school; and I do not doubt that our poet would have understood his annotator’s temptation to synchronize a certain fateful fact, the departure from Zembla of the would-be regicide Gradus, with that date. Actually, Gradus left Onhava on the Copenhagen plane on July 5.

(*Pale Fire* 63-4)

Este primer comentario a los versos de John Shade es el paradigma perfecto para analizar lo que pasa en la siguiente sección de *Pale Fire*, por lo que se cita de manera casi exhaustiva. La metodología estructural que el comentarista Charles Kinbote sigue es simple: explicar en una sola nota uno o más versos consecutivos del poema, indicando el rango correspondiente a partir de la enumeración de los 999 versos. Así, en el primer comentario, Kinbote esclarece el significado de los cuatro primeros versos (“I was the shadow of the waxwing slain / By the false azure in the window pane; / I was smudge of ashen fluff—and I / Flew on, lived on, in the reflected sky”); o al menos eso debería hacer.

En primera instancia, el cruce de referencias salta a la vista. Si bien ya desde el prólogo había un “véase” a cierto comentario, aquí parece ser que sí, Kinbote pretende que *sus* lectores sigan el recorrido que él ha establecido a lo largo de *su* texto. Por otro lado, los lectores de Vladimir Nabokov aún tienen la capacidad de decidir si éste es un camino viable o no. La primera oración del comentario de Kinbote parafrasea lo obvio en el poema: hay un ave (ampelis, picotero o *waxwing*) que se estrella contra un cristal al suponer que el cielo reflejado es extensión del mismo. Lo que sigue en el comentario, sin embargo, cae en algo que se podría denunciar como sobreinterpretativo. No hay forma de hacer que los versos remitan a una niñez (sea ésta la del poeta, o no), y mucho menos tiene esto relación con pensar cuán bello o saludable era John Shade en su infancia. De cualquier forma, Kinbote llega de alguna manera a explicar la fauna aviar del “idílico” New Wye, y la mención del pueblo en que Shade y él mismo vivían hace que el comentarista solicite una lectura (relectura definitiva) del prólogo. La metáfora que equipara la voz poética con el ave (que muere, pero así puede seguir volando en ese “cielo reflejado”) no llama la atención del editor; aunque el gran tema de “Pale Fire” está presente desde el primer pareado, éste pasa desapercibido. Además, la imagen de las aves (que se puede identificar como

un motivo literario en el poema) hace que Charles Kinbote le indique al lector que se dirija a los versos 181-182 o, en todo caso, al comentario correspondiente.

En el segundo párrafo se nota que, de manera sutil, el comentario se ha modulado para poner a Kinbote como centro de la atención. La inclusión de las aves permite que el editor hable de su propio conocimiento del tema, a la vez que prolonga la constante disonancia discursiva entre lo que debería hacer y lo que realmente hace. Con esto, sin embargo, el lector ya habrá entendido el mecanismo que impulsa el texto de Nabokov y seguirá con cautela el proceso discursivo del editor-protagonista (que no narrador) de *Pale Fire*.

Para ubicar de manera puntual la relación que hay entre los elementos de este primer comentario y la construcción de la novela ausente a partir de la tercera sección de la obra de Nabokov, así como la correspondencia que ésta establece con las dos partes anteriores (el prólogo y el poema), es necesario reparar en la inclusión de Zembla y su rey, Charles el Bienamado, como Aurora Bernárdez traduce a Charles II The Beloved (*Pálido fuego*). Durante una primera lectura de *Pale Fire*, estas referencias podrían pasar como una más de las trivialidades que Charles Kinbote se empeña en incluir y enfatizar (se identifican durante el proceso básico de lectura que Stanley Fish describe); sin embargo, mientras la lectura de los comentarios continúa (ya sea que ésta se efectúe en el orden en que se presentan, o se siga el intrincado laberinto de referencias cruzadas), es cada vez más obvio que el interés real del editor está en presentar las peripecias del último rey de Zembla, y por lo tanto es también cuando los lectores se ven más obligados a “reaccionar” frente a estas particularidades. Si se recupera la noción de la sobreinterpretación, en este caso es evidente que Kinbote no sólo extrapola el lenguaje en “Pale Fire” para adecuarlo a la construcción biográfica de Charles el Bienamado, sino que la relación entre una cosa y otra es inexistente, y no se encuentra fundamentada fuera del discurso del editor fictivo. Los lectores ya pueden vislumbrar una trama aún un tanto incierta.

En cierto sentido, la tercera sección de *Pale Fire* es autónoma. Así como los 999 versos están pensados en la lógica de una obra literaria independiente dentro de la ficción, pero que se puede apreciar prescindiendo el resto de *Pale Fire*, el corpus de comentarios también se puede revisar de manera aislada; la organización de éstos está dada en relación directa con el poema de John Shade, pero el discurso ficcional establece un quiebre más entre la correspondencia de lo que los versos dicen y lo que Kinbote “explica”. De este modo, el contrato ficcional que se establece desde el prólogo y que después hace que el poema adopte la misma cualidad ficcional, también obliga a una interpretación de los comentarios en un nivel distinto al de la realidad. En otras palabras, no hay manera de que un lector olvide que el texto responde a una locución de ficción, por lo que se afirma que una vez que el contrato ficcional se instaura, no hay confusión entre lo que pertenece al universo diegético (el universo en el que la historia se desarrolla, diferente al “mundo real” del lector) y lo que se mantiene fuera de éste. Al menos no en una primera lectura.<sup>6</sup>

Si los comentarios de Charles Kinbote se leen prescindiendo del prólogo o del poema, lo que resulta es una narración que gira alrededor de Zembla. Sin el antecedente de quién es John Shade o sin la lectura autobiográfica del poema, se podría concluir que el poema al que se alude trata en realidad de este país del norte de Europa, ya que Kinbote explica que él mismo proviene de allí y que de manera constante le compartía detalles sobre Zembla al poeta para ayudarlo a construir una obra de arte que retratará el susodicho lugar. De este modo, la trama que surge de los comentarios se sostiene por sí sola: Charles el Bienamado es el último rey de Zembla, una

---

<sup>6</sup> Otro aspecto interesante de esta lógica es la ubicación de diversos planos diegéticos. Por un lado, es claro que el universo en donde New Wye existe es uno ficcional; sin embargo, ¿es Zembla un universo tan ficcional como New Wye, y por lo tanto real dentro de la ficción? ¿O se trata más bien de un lugar ficcional dentro de la ficción? Incluso es pertinente cuestionar si New Wye realmente existe dentro de la ficción. Las implicaciones a las que orillan estas nociones, así como la imposibilidad de determinar los límites entre la(s) ficción(ones) y los universos se han analizado en diversas ocasiones a lo largo de la teorización de *Pale Fire*. Véase McHale, por ejemplo.

tierra llena de motivos de Medio Oriente, en la que la homosexualidad, e incluso una aparente pedofilia, son signos de realeza y masculinidad. Los problemas políticos en Zembla orillaron a una revolución que depuso al rey y éste se vio obligado a escapar de su tierra para conservar su vida; ahora, el antiguo rey vive oculto y en el anonimato.

Al mismo tiempo, Charles Kinbote explica otros paralelismos importantes entre la historia de Charles el Bienamado y la del poeta John Shade, lo que se puede apreciar, también, desde el primer comentario: Gradus, el asesino a sueldo que está tras el rey exiliado, es el responsable de la muerte de John Shade. Después de todo, esta narración contenida en las notas a los versos de Shade deja ver algo que Kinbote no parece muy convencido de querer develar: el propio autor de los comentarios es nada menos que Charles el Bienamado, refugiado en New Wye, Appalachia, sin que se sepa su verdadera identidad.

Así, la historia del último rey de Zembla, quien también se hace llamar Charles Kinbote, tiene sentido y se instaura en un universo diegético (real o no dentro de la ficción). Zembla, después de todo, no existe en el mundo real, y aquí no hay duda de que un lector se enfrenta a una narración ideada por Vladimir Nabokov; en este sentido, siempre y cuando se considere que Kinbote es en realidad el Bienamado, podría decirse que el editor desempeña una función de narrador autodiegético (en primera persona y que cuenta su propia historia) *dentro* de una ficción determinada de la que él no está consciente. Por otro lado, si se piensa que Kinbote no es el Bienamado y sólo relata una historia que él asegura es verdadera, entonces éste adquiere una cualidad de narrador intradiegético (narrador interno de otra ficción).<sup>7</sup> De una forma u otra, su papel como narrador no es compatible con su cualidad de personaje (es decir, de editor fictivo), lo cual se explorará más adelante. El problema surge, no obstante, si se trata de establecer una

---

<sup>7</sup> Véase “Formas de enunciación narrativa” y “Niveles narrativos y temporalidad de la narración”, en Pimentel.

correspondencia lógica entre la narración cuasi fantástica de Kinbote (en cuanto a la imaginería y el espacio en el que se inscribe), y el marco “realista” de New Wye, que incluye la vida académica y familiar del poeta John Shade. En este sentido, la disonancia ya no se presenta en términos de la forma y la estructura del discurso (lo que en su momento devino en el establecimiento del contrato ficcional), sino en términos de la verosimilitud del relato. Mientras la historia de Charles Kinbote y Charles el Bienamado tiene sentido como unidad temática y estructural, ésta no se puede homogeneizar con la anécdota ficcional detrás de “Pale Fire”, o con el espacio del pueblo estadounidense, sin exigir una interpretación más compleja por parte de los lectores. La abstracción de la novela ausente se hace no sólo más pertinente, sino necesaria en este punto de la obra. *Pale Fire* comienza a generar sentidos interpretativos a partir de la aparente falta de uno.

#### IV. *Index*

*The italicized numerals refer to the lines in the poem and the comments thereon. The capital letters G, K, S (which see) stand for the three main characters in this work.*

*A., Baron, Oswin Affenpin, last Baron of Aff, a puny traitor, 286.*

*Acht, Iris, celebrated actress, d. 1888, a passionate and powerful woman, favorite of Thurgus the Third (q.v.), 130. She died officially by her own hand: unofficially, strangled in her dressing room by a fellow actor, a jealous young Gothlander, now, at ninety, the oldest, and least important, member of the Shadows (q.v.) group.*

*Alfin, King, surnamed The Vague, 1873-1918, reigned from 1900; K's father; a kind, gentle, absent-minded monarch, mainly interested in automobiles, flying machines, motorboats and, at one time, sea shells; killed in an airplane accident, 71.*

*(Pale Fire 237)*

La cuarta y última sección de *Pale Fire* es en apariencia la menos compleja, pero de hecho proporciona una gran cantidad de información tanto para la coherencia que la obra necesita, como para la interpretación y construcción de la novela ausente. La noción de índice también entra en la categoría de los paratextos de Genette; sin embargo, en términos más generales, un índice no suele contribuir a la manera en la que una obra se recibe e interpreta, sino que sirve como guía para una lectura más ágil con respecto a lo que un lector busca. A diferencia de los prólogos o los epígrafes, que sí establecen una relación de interpretación con el texto al que acompañan (al sugerir, de manera directa o indirecta, modos de lectura), los índices sólo señalan la ubicación física de los diferentes apartados o temas dentro del texto. En el caso de *Pale Fire*, no obstante, el índice rompe con este principio, no sólo al permitir una concordancia con el discurso ficcional del libro, sino también por la disonancia entre la forma y el contenido, como sucede con el prólogo y los comentarios en relación con “Pale Fire”. Si bien el índice onomástico de *Pale Fire* está estructurado como tal y a simple vista no es diferente de cualquier otro índice, éste también depende de la lectura condicionada a partir del contrato ficcional para convertirse en algo más.<sup>8</sup>

Arriba se citan las tres primeras entradas del índice onomástico/temático. Desde el encabezado con el que Charles Kinbote explica algunas formalidades, la relación que esta parte del texto establece con el resto de la novela (aún incompleta) se hace explícita. La mera noción de que existen tres protagonistas en la obra tiene implicaciones importantes con respecto a la producción del pacto de ficción de *Pale Fire*, por la resonancia que esto tiene en relación con el aspecto narrativo/ficcional de las obras literarias. Así, aunque este índice parezca ajeno al proceso hermenéutico de *Pale Fire*, se tiene que considerar como otro de los elementos que permiten una abstracción general del libro a partir del contrato ficcional.

---

<sup>8</sup> En este sentido, debe notarse que lo que el índice revela en relación con la ficción de *Pale Fire* es notorio sólo para los lectores de Nabokov y no para los de Kinbote, si se toma en cuenta la aclaración que se hizo con anterioridad.

Como Brian Boyd asegura, la totalidad de las referencias en el índice incluye sólo a cinco personas fictivas del contexto de New Wye: los tres Shade (John, Sybil y Hazel), a Kinbote mismo y a un tal Botkin, también académico de Wordsmith College (*The Magic of Artistic Discovery* 63). El resto de las entradas tiene relación directa con la historia de Charles el Bienamado y el contexto histórico de Zembla y la familia real. Además, las referencias que se hacen a tal o cual comentario (realmente no se remite en ningún momento a los versos de John Shade, con lo que se evidencia la minimización que Kinbote hace del poema) permiten que la historia de Charles Kinbote/el Bienamado se complete con la ayuda de lo que el propio editor quiere enfatizar. En palabras de Brian Boyd:

After the wild wobbling of Kinbote's world at the end of the Commentary, he establishes a tighter control than ever in the Index. Here at last he has no competition; no other voice can be heard, no other reality can press for recognition, he can sum up his world just as he sees it. The orderliness of the alphabetic sequence highlights the rigorous coherence of his Zembla, almost seeming to verify its validity [...]. With the voice of others suppressed, the Index offers what Robert Martin Adams calls a "convulsively funny" outlet for Kinbote's egotism. In the first publication of the major work of a major American poet, Kinbote indexes only his own Foreword and Commentary, not Shade's "Pale Fire" at all. (*The Magic of Artistic Discovery* 63)

En realidad, el índice es un catalizador efectivo para la confirmación de varias suposiciones que los comentarios parecen alentar, tales como la sospecha de que Charles Kinbote es en realidad el Bienamado, pues *K.* (Kinbote) se identifica como uno de los tres protagonistas, a la par de *S.* (Shade) y *G.* (Gradus), mientras que no se incluye una *C.* para Charles, pero la entrada de Charles II remite a la de *K.* (Boyd, *The Magic of Artistic Discovery* 63). Sin embargo, el índice también tiene una función vital para la interpretación y abstracción de *Pale Fire*; una interpretación necesaria que incluso se adelanta a la noción de la novela no escrita, pues en cierto sentido ésta es

la etapa final de la lectura “literal” que antecede (e impulsa) la búsqueda del texto ausente en el libro.

Al revisar la inclusión de esos cinco personajes de New Wye en el índice, la pertinencia de cuatro es obvia; la del quinto es un tanto misteriosa. “*Botkin, V.*”, dice el índice, y la descripción de éste es:

American scholar of Russian descent, 894; king-bot, maggot of extinct fly that once bred in mammoths and is thought to have hastened their phylogenetic end, 247; bottekin-maker, 71; *bot*, plop, and *boteliy*, big-bellied (Russ.); botkin or bodkin, a Danish stiletto. (*Pale Fire* 238)

Brian Boyd hace una revisión exhaustiva de las posibles referencias dadas aquí, así como de las implicaciones que las palabras extranjeras y las alusiones a otros textos proporcionan, y busca confirmar algo que Mary McCarthy notó desde 1962 y que, sin embargo, parece hacerse obvio en el discurso de Kinbote: en realidad, Kinbote es Botkin V., un académico de ascendencia rusa que también enseña en Wordsmith College (Boyd, *The Magic of Artistic Discovery* 91). El índice (en particular esta entrada) hace posible tal conclusión por su explícita relación con los comentarios, apoyándose en la inestabilidad del discurso de “Kinbote”.

La cualidad pseudoparatextual del índice se hace patente porque guía y sugiere una lectura del resto del texto. Sin embargo, este condicionamiento trabaja aún en un nivel interno de la ficción, como el prólogo y los comentarios: los verdaderos motivos detrás de la cuarta sección de *Pale Fire* sólo se pueden identificar si se respetan las referencias que ésta establece con las otras partes del libro. Si bien los comentarios pueden verse como una unidad estructural y temática a partir de la historia de Charles el Bienamado y de Zembla, el índice busca homogeneizar esa narración dentro del volumen de *Pale Fire*, la edición anotada del último poema del célebre John Shade. En otras palabras, el índice no se puede separar de los

comentarios porque éste trata de incluirlos de manera deliberada: la autonomía del listado de referencias se presenta por medio de la lectura alterna que se genera *alrededor* del discurso de Kinbote, sin llegar todavía a llenar completamente lo que se verá como un “vacío” de la trama.

Al tomar esto en cuenta, no es difícil justificar la reinterpretación de la identidad de Kinbote como Botkin. La referencia al comentario 894 en la entrada de Botkin remite a una conversación que Kinbote sostuvo con algunos de sus colegas de Wordsmith College. Según el “editor”, uno de estos académicos le dijo: “I was under the impression that you were born in Russia, and that your name was a kind of anagram of Botkin or Botkine?” (*Pale Fire* 210). Kinbote no duda en negar esto, pero la evidente relación entre “Botkin” y su supuesto nombre no puede pasarse por alto en el proceso mental del lector. Asimismo, el hecho de que Botkin figure en el índice, pero no aparezca más que como un nombre en la narración de New Wye, representa un claro cabo suelto del discurso de Kinbote. Nabokov, en cambio, no permitiría una discrepancia de esta magnitud en su obra, por lo que el lector se ve obligado a buscar las alternativas que expliquen las “fallas” en el discurso, que desde el principio se hacen manifiestas, con la doble función de establecer el contrato ficcional.<sup>9</sup>

Esto ha llevado a varios críticos a “resolver” *Pale Fire* (lo que en este caso se piensa como “escribir” la novela ausente) a partir de varios indicadores dentro del índice para poder completar todo lo que Kinbote no está diciendo de forma directa. El libro de Brian Boyd, *Nabokov’s Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery* (1999), es uno de los ejemplos que tiene más predominancia en este sentido, pues las relaciones que el autor encuentra entre los motivos y

---

<sup>9</sup> James Ramey hace un interesante análisis no sólo de las supuestas fallas del discurso, sino también de los errores editoriales. Así, con una minuciosa revisión de estos últimos, apoyado del hecho de que Nabokov se empeñó en corregir los errores reales a través de un “Departamento de Erratas”, Ramey evidencia el papel relevante de los “errores” de impresión. Sin embargo, si las especulaciones de Ramey son correctas, la lectura que esto origina se torna cada vez más inaccesible, porque las ediciones posteriores a la muerte de Nabokov se han permitido “corregir” errores que sólo pretendían serlo (Ramey, “Parasitism” 196).

elementos de *Pale Fire*, a partir del índice y su relación (o a veces falta de relación) con el poema y el discurso en el resto del libro, construyen una compleja interpretación de la trama que, supuestamente, Nabokov ideó en el texto. No obstante, la lectura que Boyd hace de *Pale Fire* es sólo uno de los varios ejemplos que surgen tras la necesidad de ubicar la novela *in absentia*. La interacción entre las cuatro partes de *Pale Fire*, así como los modos en los que el contrato ficcional se mantiene y extiende, fuerzan la delimitación de una ficción que, sin embargo, no coincide con las ficciones ya ubicadas (la de New Wye, la de Zembla, o la de Botkin), sino que las contiene y las cuestiona. Así, la incertidumbre para determinar los hechos en *Pale Fire* tiene relación con los niveles de lectura que Stanley Fish propone y que se explicaron en la Introducción: si bien hay elementos que se pueden reconocer o identificar (la aparente igualdad en las identidades de Kinbote y el Bienamado, o la insistencia de éste último por hablar de algo que no tiene cabida en relación con la obra de Shade, por ejemplo), también es claro que faltan herramientas para identificar qué está pasando en *Pale Fire*. Parece ser que es necesario recurrir a la interpretación (el segundo nivel de lectura) para poder identificar otros elementos del texto que entonces permitan la ubicación de la obra conclusa en sí. El factor interpretativo es tan complejo en esta novela que llega a estirarse para abarcar, incluso, la materialidad del volumen impreso.



## **CAPÍTULO II**

LA MATERIALIDAD FICTIVA DE *PALE FIRE*



## 1. LA APROXIMACIÓN INICIAL AL PARATEXTO

La materialidad de *Pale Fire* es un factor importante en la recepción de la novela. Por un lado, como se abordó con anterioridad, el uso de ciertos rasgos formales en la obra de Vladimir Nabokov causa desde el inicio un extrañamiento en los lectores, pues la estructura de *Pale Fire* no parece ser la tradicional de una novela (a pesar de que no hay nada inamovible en este sentido). Por el otro, la manera en la que un lector entra en contacto con la ficción de *Pale Fire*, necesariamente a partir de la materialidad física/visual del texto, lleva a la abstracción de la posible trama ausente en la novela, al mismo tiempo que cuestiona la naturaleza misma de la obra, en términos de la problematización autoral de la(s) voz(voces) en el discurso.

*Pale Fire* se compone de un extenso poema fictivo (en cuanto a que proviene de un poeta también fictivo, real dentro de la ficción), un prólogo a éste, los comentarios a los versos y un índice temático. En cierto sentido, la obra juega de manera deliberada con los lectores si se deja de lado la autoría de Nabokov, pues el texto bien se podría leer como un comentario real a un poema real; al lector le consta esta capacidad “realista” que se vale de los supuestos paratextos, pero el carácter ficcional de la obra logra una desvinculación de lo físicamente real (en términos de la concreción paratextual), y de lo real del argumento (en cuanto al origen e intención de la obra). Según Gérard Genette:

La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, es decir en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significado. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su

existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. [...] El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral*. (*Umbrales* 7)

A partir de esta explicación, Genette revisa las maneras en las que los paratextos comunican un sentido interpretativo al lector tras materializar y acompañar el texto de determinada obra. Si bien el análisis en esta investigación parte de las definiciones dadas por Genette, existe también cierta incoherencia entre la interpretación de *Pale Fire* que aquí se propone y la manera en la que el teórico utiliza el texto de Nabokov para ejemplificar los tipos de paratextos que encuentra con base en las funciones que éstos desempeñan. Genette establece diferencias entre los “tipos de origen” que tienen los elementos paratextuales y si se toman esas definiciones como parámetro del análisis, es necesario abordar la noción de la novela ausente al cuestionar la pertenencia de algunas partes de *Pale Fire* en la categoría del paratexto.

## 2. PREFACIOS AUTORALES Y ALÓGRAFOS; FICTICIOS Y AUTÉNTICOS

Al tratar el aspecto del prefacio (o prólogo), Genette dice que “el destinador que nos interesa [...] no es, salvo excepciones, el redactor efectivo del prefacio, [...] sino más bien su autor pretendido, identificado por mención explícita [...] o por índices diversamente indirectos” (*Umbrales* 151-2). En el caso de *Pale Fire*, por ejemplo, el interés caería no sobre Nabokov, autor innegable de la totalidad del texto, sino sobre Charles Kinbote, quien firma el prólogo. Una vez que la identidad de este destinador (es decir, quien escribe el prefacio) se ubica, es necesario determinar desde dónde escribe. Las tres posibilidades de destinadores que Genette enumera son: *autorales* (el

autor del texto al que acompaña el paratexto), *alógrafos* (una tercera persona, ajena al texto, que genera paratextos para la obra de alguien más) y *actorales* (uno de los participantes del texto, necesariamente fictivo). En segunda instancia, Genette asegura que los tipos de prefacio pueden ser: auténticos, ficticios o apócrifos. En relación con *Pale Fire*, sólo será necesario aludir a las diferencias entre el prefacio auténtico y el ficticio, para después extrapolar el razonamiento a la naturaleza de los comentarios de Kinbote y de la obra entera.

Aunque, como dice Genette, el hecho de contar con un paratexto ficticio (falso) parece ser contrario al principio general del paratexto “de que toda incredulidad, aun toda actitud hermenéutica, quede suspendida” (*Umbrales* 154-5), pues los elementos paratextuales son externos al texto, esto se debe matizar a partir de la función que determinado elemento tiene en la producción del discurso ficcional. Con referencia a estos aspectos, Genette también afirma que:

Lo que un elemento del paratexto instituye, otro elemento del paratexto, ulterior o simultáneo, puede destituirlo, y el lector debe componer el conjunto y procurar (lo que no siempre es sencillo) despejar la resultante. Y aun la manera en que un elemento de paratexto instaure algo puede siempre dejar entender que no es necesario creerlo. (*Umbrales* 155-6)

Uno de los paradigmas que Genette marca en este caso es el prólogo de *Lolita* (1955), otra obra de Vladimir Nabokov que es presentada por un destinador alógrafo llamado John Ray, quien da cuenta del contexto para la historia de Humbert Humbert y Dolores Haze. Sin embargo, este destinador atribuye la autoría del manuscrito a Humbert Humbert, el narrador, y no a Nabokov (autor auténtico del volumen), por lo que su carácter de destinador ficticio (falso o fingido) se hace evidente en cuanto a que el nombre del autor real aparece en la cubierta (*Umbrales* 155); en otras palabras, el prólogo de *Lolita* es un paratexto que sugiere ciertas lecturas de la obra, pero que está diseñado para no ser visto como real. En términos prácticos, cuando el prólogo de John

Ray atribuye la obra al narrador, la distancia entre la voz de Humbert Humbert y la de Nabokov crece, por lo que se da un tono más “realista” a la existencia del personaje.

Por otro lado, es necesario indicar que Genette explica el carácter alógrafo con respecto al autor auténtico de una obra. Es decir, el prólogo de *Lolita* se entiende como alógrafo porque “no” está escrito por Vladimir Nabokov, con lo que no se considera la falsa autoría de Humbert Humbert. Sin embargo, “la atribución ficticia de un prefacio es una maniobra derivada, como por contagio lúdico, de la atribución ficticia del texto” (Genette, *Umbrales* 161). Si el prólogo se refiriera a Nabokov como el artista detrás de Humbert Humbert, lo cual nunca deja de ser obvio, los lectores encontrarían, de entrada, la voz del narrador claramente fingida (o falsa, en ese sentido); pero, al eludir la referencia a Nabokov, John Ray permite que al menos se reflexione sobre la verosimilitud del discurso, si bien no sobre su realidad.

No obstante, aquí surge un primer problema con respecto a las definiciones de Genette, ya que la atribución ficticia de un texto causa que el prólogo entre en contacto directo con la ficcionalidad de la obra, precisamente por ese contagio lúdico que Genette menciona. En todo caso, si un destinador se pone en un nivel de realidad equiparable al de un autor ficticio, el paratexto pierde su derecho de establecer un diálogo con la autoría real de la obra y su aspecto alógrafo se tiene que entender dentro de la ficción, con respecto a ese autor falso cuya existencia y realidad son equiparables a las del destinador. Por extensión, aunque la falsedad del prólogo como paratexto siga vigente en cuanto a que se desvincula de la autoría auténtica (se mantiene la idea de prefacio ficticio), la relación entre destinador y autor ficticios apunta a una noción de autenticidad fingida, por medio de la validación del discurso que se busca dentro de la ficción tanto del “paratexto” como del texto. Esta concepción de los paratextos, no sólo ficticios, sino ficcionales, no escapa el reconocimiento de Genette:

[L]a tesis oficial que preside el estatus del paratexto se presenta en ciertos casos como una *ficción* oficial a la que el lector no está invitado a tomar en serio más que por pretexto “diplomático” destinado por consenso a cubrir una verdad que todos perciben o adivinan, pero que nadie tiene interés en develar. [...] El estatus de la ficción, que rige manifiestamente los *textos* novelescos, rige igualmente ciertos elementos del paratexto de una manera a menudo implícita y dejada a la sagacidad del lector. (*Umbrales* 155)

Genette justifica lo anterior de forma acertada en *Lolita*, pues aunque es claro que ni John Ray ni Humbert Humbert son reales, el lector es capaz de ver en la estrategia de desvinculación de la voz una validación de la anécdota y del discurso. No obstante, el teórico prescinde de una explicación más profunda en el caso de *Pale Fire*, que también nombra dentro de los ejemplos de obras con prefacios alógrafos ficticios. Con la misma fórmula que John Ray utiliza, Charles Kinbote le atribuye la obra que comenta a John Shade y no a Nabokov. Sin embargo, los versos del poeta, a diferencia del manuscrito de Humbert Humbert, no son el interés central dentro del libro de Nabokov; como se explicó en el capítulo anterior, el contrato ficcional (vital para la adjudicación genérica de la obra) se da a partir de los “paratextos” y principalmente desde el carácter ficticio de los comentarios a los versos de Shade. Genette describe el prólogo y los comentarios de *Pale Fire* como alógrafos porque éstos no están firmados por Nabokov, y a esto se le añade el carácter de ficticio porque el prólogo y los comentarios no son, después de todo, reales en el sentido en que los comentarios de determinada edición de *Paradise Lost* lo son. Sin embargo, esta no-realidad de los paratextos también es equiparable a la no-realidad de la autoría de John Shade. Lo mismo pasa en *Lolita*, pero la gran diferencia entre ambos casos (y lo que probablemente permite que el razonamiento de Genette se perciba como válido para *Lolita*, pero no se aplique a *Pale Fire*) es que el manuscrito de Humbert Humbert se puede leer sin el prólogo de Ray, lo cual no supone un grado elevado de mutilación de la obra y confirma una calidad

paratextual (es decir, “externa” al texto) del prólogo.<sup>1</sup> Aunque ya se dijo que “Pale Fire” puede verse como un poema autónomo, si éste se separa del prólogo o los comentarios, *Pale Fire*, la novela de Vladimir Nabokov, pierde ciertas posibilidades de existencia, principalmente porque es el prólogo el que pone muchas de las pautas para la instauración del contrato ficcional.

Por lo tanto, la noción de destinador alógrafo ficticio se limita únicamente al aspecto más general de lo referente al autor real de una obra que se presenta con paratextos fingidos, pero que sí se pueden entender como paratextos con “fines diplomáticos”. En estos casos, la falsedad no cae sobre el paratexto como tal, sino sobre quien lo firma. En cuanto a la ficción y, por lo tanto, a la interpretación del texto, el concepto no tiene cabida. Afirmar que Kinbote es un destinador alógrafo ficticio es incongruente en dos sentidos: primero, si se quiere aplicar el término para sólo referirse a la autoría de Nabokov, la noción misma de paratexto es inválida porque el prólogo y todo lo que compone *Pale Fire* está subordinado dentro de la ficción, al tiempo que la crea (lo que no es necesariamente el caso en *Lolita*); en segundo lugar, asignarle la categoría de destinador alógrafo sólo es coherente en términos de la trama (ausente) de *Pale Fire*, pues para que él pueda ser considerado alógrafo tiene que haber una relación de igualdad entre Kinbote y Shade. Es decir: sólo si se entiende que John Shade era un poeta y que su vecino se encargó de editar el texto para publicarlo, será posible definir, dentro de este mismo nivel de la acción, a Charles Kinbote como un destinador alógrafo. Además, la relación de igualdad ontológica entre editor y poeta no permite el aspecto ficticio; más bien se presentaría un carácter de autenticidad,

---

<sup>1</sup> La compañía Paperview U.K. Ltd, por ejemplo, editó una colección de libros titulada “Banned Books” en 2007, en la cual figuran autores como Ernest Hemingway, Franz Kafka, o Ray Bradbury. *Lolita* está incluido en estos libros prohibidos, pero esta edición particular sustituye el prólogo de “John Ray” por uno de John Walsh. Este último se clasificaría como un prólogo alógrafo auténtico, pero la mutilación de *Lolita* es clara y, sin embargo, comprensible: una mala lectura de lo que se consideró un paratexto cualquiera, y no parte de la obra, permitió este cambio. La historia que H.H. cuenta sigue, después de todo, intacta, aunque sí se pierdan las posibles implicaciones que el prólogo alógrafo ficticio de Nabokov marca para las lecturas de su obra más famosa.

pues Kinbote efectivamente pretende elaborar paratextos para el poema de John Shade. Dado que Kinbote es importante para el universo en el que la historia de *Pale Fire* se desarrolla (la diégesis) y que el interés real del texto no está en los versos, sino en lo que Kinbote hace con ellos, sólo es adecuado entenderlo como un “prefacista” dentro de la ficción del texto. Con esto se permite la separación entre la materialidad real de *Pale Fire* (la que le consta al lector) y una materialidad fictiva, que está subordinada a la ficción y, por lo tanto, a la narrativa *in absentia* de la obra.

### **3. PRÓLOGOS FICCIONALES, PARATEXTOS FICTICIOS, LIBROS FICTIVOS**

Los textos que pertenecen al género de la novela son, a grandes rasgos, ficcionales, como se vio desde la Introducción. No obstante, dado que aquí se busca identificar los mecanismos de lectura activa que llevan a esta conclusión en la obra de Nabokov, una división tripartita de los paratextos en *Pale Fire* es crucial para reconstruir la idea de novela en la obra. Esto es porque las mismas partes del texto que antes se analizaron por su aparente pertenencia a la categoría de los paratextos (el prólogo, los comentarios, el índice) presentan una triple naturaleza en diferentes niveles de interpretación; la narración evasiva de *Pale Fire* se da a través de las maneras en que el texto juega con la percepción de los lectores, partiendo de lo ficcional, lo ficticio y lo fictivo.

El primer nivel de abstracción tiene que ver con lo que se explicó en el capítulo I. El discurso del prólogo instauro un pacto de ficción entre texto y lector, precisamente porque no coincide con la noción general del prefacio como paratexto. Así, el prólogo adquiere una cualidad de ficcionalidad (aquello relativo a la ficción) al ayudar a generar la diégesis (el universo donde la historia se desarrolla), a la vez que el contrato de ficción se extiende y mantiene durante los

comentarios y el índice. De este modo, el carácter ficcional de los paratextos se hace evidente durante el proceso de lectura que se detalló en el capítulo anterior, pues éstos generan la ficción junto con el poema de John Shade.

El segundo nivel separa lo literal de lo estructural. Una vez que los lectores comienzan a entender el aspecto ficcional de los paratextos, el carácter ficticio (falso) de éstos se hace evidente si se parte de lo que Genette explica y de lo que se abordó al inicio de este capítulo. Es fácil establecer que ni el prólogo, ni los comentarios, ni el índice, son paratextos de la novela de Nabokov: éstos son los aspectos del libro que ayudan a conformarla, pero no la “acompañan”. Así, afirmar que *Pale Fire* incluye paratextos falsos o fingidos es coherente porque hay un disfraz de por medio; es decir, son paratextos ficticios porque *no son* paratextos reales como los entiende y explica Genette, ya que estas partes del volumen no están fuera del texto, sino que son parte de él.

El tercer nivel de interpretación es el más abstracto y rompe de forma deliberada no sólo el límite entre lo literal y lo físico, sino también aquello que media entre la ficción y la realidad del lector, pues subordina la materialidad del libro a la ficción de la trama ausente: los paratextos no son sólo ficcionales y ficticios, sino también fictivos en cuanto a que son reales dentro de la ficción, junto con el resto del volumen. Esto establece, paradójicamente, que el libro está alejado del lector, en un nivel interno de la diégesis, al mismo tiempo que es palpable. Lo que un lector encuentra al observar la estructura de *Pale Fire* es el volumen de una edición crítica al poema de John Shade, elaborada por Charles Kinbote. Esta idea cuasi metafísica ya está muy cercana al argumento de la novela ausente, y es precisamente después de esta posible percepción de la obra que la narrativa *in absentia* se puede ubicar fuera del texto.

Si se prescinde de todo lo que Kinbote dice en su texto y de las formas en las que el contrato ficcional se instaura y extiende (como se vio en el capítulo I), lo más evidente es que

*Pale Fire* es la edición lograda del poema de John Shade, con lo que se regresa al problema inicial de la interpretación del texto: desde una mera aproximación visual del aspecto formal del libro, *Pale Fire* es idéntico a una edición anotada de *Paradise Lost*. Posteriormente, tras la interpretación activa de los paratextos en relación con el poema (los primeros dos niveles de abstracción expuestos), y después de un entendimiento de lo que Kinbote dice y realmente hace, varias preguntas podrían surgir: ¿en verdad alguien publicaría un texto de este tipo? Charles Kinbote habla de contratos editoriales en su prólogo; los detalles que son ya visibles en *Pale Fire*, en términos de la edición, le dan una idea de completitud al texto. A lo que ya se sabe de la historia (que John Shade escribió un poema antes de morir asesinado; que su vecino hurtó el manuscrito para editarlo; que éste logró conseguir la firma de la esposa del poeta para publicar “*Pale Fire*”), ¿se le podría agregar que el texto elaborado por Kinbote llegó a ser publicado?

*Pale Fire* parece ser precisamente la respuesta a esta incógnita: el texto está publicado y está tal y como lo preparó Charles Kinbote, o el Bienamado, o Botkin. Incluso si se piensa que la publicación de *Pale Fire*, la novela de Nabokov, no tiene nada que ver con la publicación de “*Pale Fire*”, entre comillas y en cursivas por referirse al volumen que Kinbote pretende publicar, es posible partir de nueva cuenta de los aspectos paratextuales para analizar esta cuestión. En las ediciones que se han revisado para esta investigación, después del índice onomástico/temático de *Pale Fire* no hay ninguna suerte de epílogo o información adicional del autor (es decir, sobre Nabokov).<sup>2</sup> Antes del prólogo, sin embargo, hay una dedicatoria, un epígrafe, y un índice de contenido. La dedicatoria es la misma que en la mayoría de las novelas del autor

---

<sup>2</sup> Hasta ahora no he encontrado ninguna edición de *Pale Fire* que incluya paratextos auténticos de críticos reales. En todo caso, me parece que la inclusión de un elemento de ese tipo podría resultar conflictiva en términos de la ubicación, porque *Pale Fire* se apoya por completo de los “paratextos” que la componen. En este sentido, incluir paratextos auténticos podría suponer no una mutilación de la obra, sino un implante que causaría confusión con respecto a lo que pertenece o no al texto. De ahí, tal vez, que Brian Boyd haya publicado algunos ensayos referentes a “*Pale Fire*” pero sin la presencia del texto de Kinbote.

rusoestadounidense: “*To Véra*”, la esposa de Nabokov. La siguiente página muestra el epígrafe, que está tomado de *The Life of Samuel Johnson* (1791), de James Boswell:

This reminds me of the ludicrous account he gave Mr Langston, of the despicable state of a young gentleman of good family. “Sir, when I heard of him last, he was running about town shooting cats.” And then in a sort of kindly reverie, he bethought himself of his own favorite cat, and said, “But Hodge shan’t be shot: no, no, Hodge shall not be shot.” (*Pale Fire* 5)

El contenido del fragmento resulta extraño en relación con el resto de la obra, pero hay una pregunta que, no obstante, parece pertinente: ¿se trata de un epígrafe seleccionado por Nabokov, o por Kinbote?<sup>3</sup> La página siguiente muestra el índice (*Contents*), en donde se enumeran el prólogo, el poema, los comentarios y el índice onomástico. Debido a que esta lista se halla entre el confuso epígrafe y el prólogo de Chales Kinbote, también es pertinente cuestionar la mera relevancia editorial de este paratexto. Al incluir estos dos elementos, claramente editoriales y al mismo tiempo alejados de la pluma de Nabokov, pero cercanos a los planes de Kinbote, *Pale Fire* problematiza la pregunta antes propuesta: ¿es ésta una reproducción del volumen que Kinbote logró publicar, más que sólo una copia del texto que el editor y rey de Zembla preparó? Sólo falta sustituir el nombre de Vladimir Nabokov de la cubierta por el de John Shade para que *Pale Fire* sea un ejemplar de lo que la supuesta novela pretende ser (aunque Kinbote incluiría también un “editado por Charles Kinbote”).

En la Introducción se hizo referencia a lo que Alastair Fowler denomina *poioumenon* y este nuevo razonamiento permite explicar que *Pale Fire* sí pertenece a dicho subgénero de la

---

<sup>3</sup> Leland de la Durantanye, por ejemplo, afirma que si bien el epígrafe es en cualquier caso de Nabokov, las posibles significaciones que se generan al considerarlo como perteneciente al texto de Shade cambian si se lo considera fuera de éste (citado en Coates). Aunque esto involucra una lectura que prescinde de la autoría editorial de Kinbote, la cuestión permanece relevante. Por otro lado, James Ramey también repara en el papel del epígrafe y lo que encuentra es que Nabokov pudo haber dejado pistas para encaminar hacia una peculiar lectura que, como cualquier otra, no cancela las demás (“Parasitism” 193).

novela, pero desde un punto de vista diferente: el libro no es una obra en producción, consciente de sí misma, sino más bien el producto final de una ficción que se genera durante la lectura; el lector entra en contacto directo con algo que no debería tener presencia en su plano de desenvolvimiento, por lo que se piensa en una dilución del límite entre la realidad y la ficción. Los paratextos editoriales que no contribuyen al contrato ficcional, pero que son una parte clara de la ficción (el epígrafe y el índice de contenido), ayudan a tender un puente entre la literariedad de la obra del autor real y la materialidad de la obra de Charles Kinbote; al reproducir de manera física el volumen preparado por el editor fictivo se genera el carácter también fictivo de *Pale Fire*, que en todo caso debería pensarse como “*Pale Fire*” (lo que Kinbote publica), y que resulta ser el texto con el que los lectores interactúan. Hay, pues, una cualidad facsimilar de la obra en sí: *Pale Fire* es una reproducción del volumen original que Kinbote publicó. La relevancia, claro está, recae en el hecho de que esa obra original se da dentro de la ficción. Aunque parece ser que *Pale Fire* es la única novela cuyo título Nabokov tomó de otra obra (*Timon of Athens*, de Shakespeare) (Ramey, “Parasitism” 190), esta particularidad podría también apuntar hacia la distinción entre el texto de Nabokov y el texto fictivo: John Shade es quien recurre a Shakespeare para hallar el título de su propio poema y, con base en esto, Kinbote edita y publica su volumen con el mismo título. La novela ausente que se genera y que está más cercana a la figura de Nabokov, bien podría llevar cualquier otro nombre, pero en su ausencia también está la imposibilidad de conocer tal título. Después de todo, los discursos acumulados que construyen el texto *como* novela parten precisamente del producto final del trabajo de Kinbote.

#### 4. METATEXTUALIDAD ABSTRACTA

La metatextualidad se refiere, según las definiciones de Gérard Genette, a la relación crítica que un texto establece con otro sobre el cual habla o comenta. El teórico francés identifica la crítica literaria como el paradigma perfecto para explicar esta relación, pues lo que ella hace es tratar de explicar y problematizar los diferentes aspectos que una obra incluye. Esta investigación, por ejemplo, ya estableció una relación metatextual con *Pale Fire*. Sin embargo, aunque Genette no profundiza en más aspectos de la metatextualidad, existe otra posibilidad vigente y pertinente en el análisis de muchas obras literarias a lo largo de la historia.

Se trata de la distancia crítica que un texto establece consigo mismo; es decir: una relación de metatextualidad que es autorreferencial. Los ejemplos de esto son innumerables, pero dentro de los más claros y pertinentes para esta investigación se puede contar la novela *The French Lieutenant's Woman* (1969), de John Fowles. Ésta narra las experiencias de un caballero inglés y la misteriosa Sarah Woodruff, cuya historia de amor se ubica en la época de finales del siglo XIX. El aspecto metatextual se presenta cuando el narrador deja ver que, así como John Fowles, él vive en la segunda mitad del siglo XX y que se esfuerza por imitar el estilo y tono de una novela victoriana. La narración explicita su construcción ficcional y artificial, con lo que el lector no puede pasar por alto que se trata de una relación crítica entre ésta y las novelas victorianas, así como entre el narrador y la novela misma que pretende crear, con implicaciones hacia la naturaleza de la literatura y de la ficción.

En ese sentido, la metatextualidad de *Pale Fire* se da de forma indirecta, ya que la obra de Nabokov establece un distanciamiento crítico entre ella misma y el género de la crítica literaria. Si bien el discurso de Charles Kinbote no busca establecer un diálogo con ese género, el lector identifica el metatexto precisamente por la disonancia entre la forma y el contenido. Esto obliga a

la autorreferencialidad de *Pale Fire*, pues es gracias a sus propios mecanismos de construcción que los lectores se ven obligados a reparar en la naturaleza de la obra que están leyendo. Al mismo tiempo, debido a este aspecto metatextual de *Pale Fire* que se da a partir de varios rasgos textuales, materiales y, por lo tanto, de interpretación, la obra de Nabokov tiene una aproximación oblicua al género de la novela. En este caso, la metatextualidad no se limita sólo al propio texto, sino que a partir de una distancia crítica entre éste y el género al que visualmente pertenece (el de la crítica e interpretación literaria) se busca un razonamiento que dé coherencia al texto como unidad. La competencia genérica que Fowler explica se pone en práctica al concluir que si *Pale Fire* se piensa como una novela, surgen diversos sentidos que, no obstante, deben inscribirse en una narración no presentada por el texto.

La narrativa ausente de *Pale Fire* se hace evidente, pues, porque todas las interpretaciones que surgen del pacto de ficción que se instaura previo o durante la lectura, aunado a lo que éste implica en relación con la materialidad y estructura de la obra, establecen sistemas de significado que sólo son coherentes tras el entendimiento de una narración que parece obviarse. La categoría genérica de la novela, una vez ubicada con respecto a *Pale Fire* y tras una abstracción crítica desde la metatextualidad, hace que la architextualidad de la obra se haga patente y entonces no sólo se cuestione lo que es una novela, sino que también se aporte algo más a la noción misma del género por medio de estos procesos naturalizados de lectura e interpretación. La novela, después de todo, no parece alejarse de la necesidad de un pacto ficcional y una narratividad que le dé coherencia, incluso cuando lo único que la impulsa es un producto facsimilar-fictivo que establece una relación paradójica con la ficción que le da origen.



## **CAPÍTULO III**

LA NOVELA AUSENTE DE *PALE FIRE*



## 1. LA TRAMA FUERA DEL TEXTO

Desde que *Pale Fire* comenzó a ser distribuida, la obra fue categorizada como novela. La primera edición, publicada en 1962 por Putnam's Sons, llevaba por título *Pale Fire: A Novel*, y desde entonces las diferentes ediciones alternaban entre incluir esta marca genérica y sólo dejar el título con el que se le conoce en la actualidad. No obstante, la obra se estructura de manera lúdica para llevar, tras varios procesos interpretativos que pueden pasar desapercibidos, a la conclusión de que la obra es efectivamente una novela, aunque esto no se haga evidente a simple vista en el texto y a pesar de que ya no lleve el subtítulo “una novela”.

Dentro de la teoría de la transtextualidad, Gérard Genette identifica la relación que un texto establece con las categorías trascendentales sobre las que éste se construye, como los tipos de discurso, los modos de enunciación, o los géneros literarios (cf. Genette, *Palimpsests* 1). Esta asociación, denominada architextualidad, se puede dar de forma explícita, a partir de los elementos del texto, o de lo que lo rodea (como los paratextos), o puede ser silenciosa, dada por lo que Alastair Fowler denomina competencia genérica, en la que los lectores reconocen un género a partir del texto mismo. En cierto sentido, la inclusión inicial de la marca genérica en *Pale Fire*, así como su subsecuente eliminación del título, se puede ver como evidencia de la problemática que el libro ha desatado en términos de la categoría a la que pertenece. Es probable que la decisión editorial de incluir la aclaración “A Novel” fuera vista como necesaria para guiar una lectura adecuada del texto. Sin embargo, como ya se exploró en los capítulos anteriores, los lectores pueden llegar a la misma conclusión sin necesidad del guiño editorial, lo cual es claro por la eliminación de la misma.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El mismo año en que se publicó *Pale Fire* se lanzó la primera adaptación cinematográfica de la polémica novela *Lolita*, dirigida por Stanley Kubrick, con lo que el nombre de Vladimir Nabokov

En este sentido, como se expuso en la Introducción, *Pale Fire* es ejemplo de cómo el texto puede “designar” su género por medio de la competencia genérica del lector, incluso a pesar de lo que el texto aparenta ser (una edición anotada de un poema, por ejemplo):

In all cases, however, the text itself is not supposed to know, and consequently not meant to declare, its generic quality: the novel does not identify itself explicitly as a novel, nor the poem as a poem. [...] One might even say that determining the generic status of the text is not the business of the text but that of the reader, or the critic, or the public. Those may well choose to reject the status claimed for the text by the paratext. (Genette, *Palimpsests* 4)

La competencia genérica del lector pone la pauta para entender que, contrario a lo que el texto dice, *Pale Fire* no es una edición crítica de un poema de John Shade. Kinbote no está consciente de estar componiendo una novela, y esto es porque no lo está haciendo; incluso afirma: “I have no desire to twist and batter an unambiguous *apparatus criticus* into the monstrous semblance of a novel” (73). Sin embargo, como Genette parece sugerir, la sagacidad del lector puede más que la conciencia del texto, y aunque *Pale Fire* no se presente desde la estructura o el discurso como tal, la búsqueda de un género homogeneizador orilla a la noción de novela: “[s]e trata de hecho, por supuesto, de una novela en forma de monstruoso simulacro, o cruel caricatura, de *apparatus crítico*” (Genette, *Umbrales* 292).

Si bien es cierto que la novela ha sido definida como un híbrido capaz de incluir cualquier género dentro de sí misma (poesía, ensayo, biografía, crónica, artículo periodístico, etcétera), ésta requiere de la presencia de una ficción que se instaure por un contrato entre lector y discurso, y que se establezca sobre una narración, como se explicó en la Introducción. Cuando en una entrevista John Appel Jr. indaga acerca del género de la obra, Nabokov asegura: “The form of

---

comenzó a crecer en popularidad. Cuando Nabokov fue identificado como una figura conocida, autor de una novela famosa, tal vez se volvió innecesario aclarar el género de las nuevas producciones del escritor.

*Pale Fire* is specifically, if not generically, new” (Appel Jr. 138), pero aunque la forma se pueda ver como innovadora dentro del discurso narrativo, la noción genérica de novela se mantiene vigente. En términos muy generales, Gerald Prince explica la narrativa como lo que presenta “por lo menos dos acontecimientos o situaciones reales o ficcionales en una secuencia temporal” (en Pimentel 8). Así, la narrativa está directamente ligada a la trama o a la historia que se relata; cuando se trata de un cuento o una novela, por ejemplo, siempre se pueden identificar esos acontecimientos dentro de una secuencia temporal; como Stanley Fish explica, la trama suele ser parte de lo que todo lector es capaz de identificar y reconocer.

En el caso de *Pale Fire* es “fácil” ubicar la trama (o las posibles tramas) tras la lectura del libro y la asimilación de lo que pasa con Charles Kinbote y John Shade. Esto se puede comprobar de manera efectiva si un lector aventura una síntesis de lo que sucede en el texto. De hecho, la enunciación de la posible trama se da de forma inmediata y natural, mientras los significados de la obra se van construyendo. En los capítulos anteriores de esta investigación ya se aludió a la acción en *Pale Fire*, pues no es posible entender el texto sin la anécdota que éste presenta y, más importante, que lo justifica. No obstante, las acciones que se han contado son sólo parte de una de las posibles tramas de la obra. Al querer dar coherencia al texto, se recurre al género de la novela, pero lo que lleva a la conclusión de que esta categoría es factible es la creación de una ficción más amplia capaz de incluir el modo en el que el pacto ficcional se establece desde los “paratextos”, y la forma en la que éste se arrastra a lo largo de todo el volumen, así como la relación que existe entre ese contrato ficcional y la materialidad fictiva del libro.

Para identificar una trama dentro de *Pale Fire* es necesario que ésta dé coherencia y unidad a la obra y al volumen, al mismo tiempo que esté justificada desde el texto. La trama, así, tiene la tarea de llenar con sentidos el espacio que media entre la materialidad real de la obra de Nabokov, y la materialidad fictiva de la obra de Charles Kinbote, como ambas se explicaron en el

capítulo anterior. Dado que lo que divide a las dos obras es realmente un vacío, el hecho de que éste pueda aceptar varios acontecimientos imaginarios parece ser prueba de la ausencia de la trama; si, por ejemplo, *Pale Fire* no se presentara como la edición crítica de un poema, sino que se contara a través de una larga instancia de discurso ficcional en prosa, por medio de un narrador externo a la ficción que presente la historia del académico Kinbote y de cómo éste llegó a publicar el último poema de su vecino John Shade, entonces se daría una historia claramente narrativa y ficcional desde el discurso. La historia podría incluso describir las especificaciones del libro que Kinbote prepara, pero no habría una ausencia de la trama, puesto que lo que entonces se buscaría serían interpretaciones temáticas a las acciones de los personajes, y no se tendría la riqueza interpretativa que un producto facsimilar-fictivo permite.

Sin embargo, ésa bien podría ser la historia detrás de lo que *Pale Fire* sí es físicamente. Nabokov no presenta de forma literal la historia que explica la creación del texto de Kinbote, pero el discurso y los mecanismos que ya se revisaron permiten que los lectores abstraigan dicha historia. De cualquier manera, ésta es sólo una de las muchas posibilidades de la trama, y ya que el vacío que media entre ambas obras (la real y la fictiva) no pide más que se parta del texto presente, no sólo hay una infinidad de interpretaciones temáticas, sino también una trama por cada lector que se aproxime a *Pale Fire*.

## 2. UNA LECTURA, UNA HISTORIA

En su libro *Postmodernist Fiction*, Brian McHale utiliza a Vladimir Nabokov como uno de los ejemplos que ilustran su teoría del cambio de dominante de la literatura modernista a la posmodernista. Según McHale, que extrae el concepto de dominante del formalismo ruso, existe

un componente de carácter ontológico que rige la ficción posmodernista, mientras que el componente principal de los textos modernistas es de tipo epistemológico (McHale 9-10). Para aplicar esto con respecto a Nabokov, McHale sostiene que *Lolita* es una obra construida sobre la noción del modernismo, mientras que *Ada, or Ardor* (1969) pertenece claramente al posmodernismo. *Pale Fire* se encuentra entre esas dos obras y McHale afirma que esta novela es más bien de carácter liminal, pues representa un paso de los cuestionamientos epistemológicos de *Lolita* (vistos en cuanto a que el lector está seguro de que algo *pasa* en *Pale Fire*, pero no puede determinar qué), a los cuestionamientos ontológicos de *Ada*, pues las dudas epistemológicas orillan a que no se pueda ubicar la identidad de los personajes (18).

En relación con esto, Brian McHale enumera cuatro posibles lecturas (o escrituras) de la trama de *Pale Fire* (18). La primera es que Kinbote es confiable y por lo tanto dice la verdad con respecto al poema de John Shade: los versos giran alrededor de Zembla y la vida de Kinbote, pues él es el rey exiliado. La segunda trama es que Kinbote es el rey de Zembla, por lo que todo lo referente a Zembla es cierto; sin embargo, cabe la posibilidad de que el poema de John Shade no tenga relación con eso y de que Kinbote no sea capaz de notar la falta de unidad. En tercer lugar, McHale propone que Kinbote es en realidad un inmigrante ruso llamado Botkin y todo lo referente a Zembla y su rey es una alucinación de Kinbote/Botkin; obviamente, el poema de Shade no tiene ninguna relación con Zembla. Por último, McHale dice que todo (Zembla, el rey, John Shade, su poema) puede haber sido diseñado por alguien más que no es ni Kinbote ni Shade. “By whom, then? Well, by Vladimir Nabokov at one level, it goes without saying; but ought we perhaps to reconstruct some intermediary figure who stands between the biographical Nabokov and the substance of *Pale Fire*, or is there insufficient warrant for this?” (McHale 18). La simple noción de que McHale perciba *algo* que media entre Nabokov y el texto preparado por Kinbote tiene resonancias con el vacío de la trama y, puesto que las cuatro posibilidades que el

teórico presenta están justificadas desde el texto, al mismo tiempo que explican y se valen de la materialidad de *Pale Fire*, la idea de la novela ausente se refuerza.<sup>2</sup>

Por su parte, Andrew Field presenta una lectura completamente diferente de *Pale Fire* al afirmar que John Shade es en realidad el autor de la totalidad del volumen y que Charles Kinbote es sólo una de sus creaciones literarias, que sin embargo termina por dominar la construcción ficcional y llega a sobrepasar los alcances del poeta (Field 300). Incluso Nabokov mismo contribuye a dar una lectura de *Pale Fire*. En la misma entrevista que se mencionó antes, el autor asegura que el 19 de octubre (fecha en la que Kinbote firma el prólogo, marcando el final de su trabajo), el editor de la obra se suicida (Appel Jr. 137). Las indicaciones hacia este final trágico se encuentran en las varias digresiones que Kinbote hace con respecto a la vida después de la muerte y los preceptos religiosos que condenan el suicidio. La lectura de Nabokov, no obstante, también se queda como una más de las posibles novelas, pues ésta no cancela las demás.

El libro *Nabokov's Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery* (Boyd), es también un buen ejemplo para ilustrar las novelas que giran alrededor del texto de Nabokov. Brian Boyd llega a la conclusión de que la hija muerta de John Shade, Hazel, es la encargada de causarle a Kinbote sus alucinaciones, para que éste a su vez inspire el último gran poema de John Shade. En primera instancia, esta novela de fantasmas parece irreconciliable con la obra de Nabokov, pero la evidencia textual (e intertextual) que Boyd presenta logra que esta escritura se considere como

---

<sup>2</sup> Los ecos de esta lógica podrían dirigirse a lo que Michel Foucault explica en “¿Qué es un autor?” a partir de “La muerte del autor” que Roland Barthes propone: “el autor debe borrarse o ser borrado en beneficio de las formas propias del discurso. Una vez comprendido esto, la pregunta [es] la siguiente: ¿qué permite descubrir esta regla de la desaparición del escritor o del autor? Permite descubrir el juego de la función autor” (Foucault 245). Así, cuando se percibe algo que media entre Nabokov y quien da origen al discurso de *Pale Fire*, una posibilidad es que esto devenga de una doble función autor, pues por un lado se entiende que Vladimir Nabokov es el escritor que da origen al texto físico, pero las novelas que se utilizan para rellenar el no-espacio vacío entre el texto real y el fictivo requieren de un autor también ausente que no atente contra los límites establecidos entre los niveles del texto.

una más de las narraciones de *Pale Fire*. De igual manera, en el artículo titulado “Parasitism and *Pale Fire*’s Camouflage: The King-Bot, the Crown Jewels and the Man in the Brown Macintosh” (2004), James Ramey parte de las analogías que encuentra entre Kinbote (Botkin) y las prácticas reproductivas de la *botfly* (rezno, una especie de mosca) para explicar la cualidad parasitaria del editor que adhiere su subjetividad a la obra de Shade.

En otras palabras, el vacío de la trama se puede llenar con contenido tan diverso que esto contribuye a la afirmación de la ausencia de la novela. Todas las historias posibles, así, parten de las ficciones que el texto presenta (la de Zembla, la de New Wye, la de Botkin), y ya que siempre se tiene en cuenta la materialidad de *Pale Fire*, la noción del *poioumenon* de Alastair Fowler se acopla para afirmar que el producto final de la narración es, en el caso de esta obra, capaz de proporcionar una novela cuya forma es tan evasiva como la trama que la conforma. La “apertura” de la obra, en el sentido que Umberto Eco propone, es clara en el caso de *Pale Fire*. Después de todo, el texto que se le atribuye a Kinbote en colaboración con John Shade no es la novela que los lectores ubican, sino la herramienta que permite la búsqueda y completitud de la historia que justifica la existencia de ese mismo texto; cada intérprete lo compone. La paradoja es inevitable, pero al mismo tiempo tan seductora como la complejidad estructural y “narrativa” de *Pale Fire*. En palabras de James Ramey:

The waxwing must see the hard surface of the windowpane instead of the “false vista” of the world reflected in the glass; the novel-reader must see the textured surface of the print instead of the “false vista” of the world reflected in the text; “Just this: not text, but texture.” (“Parasitism” 199)

Cuando la(s) narración(ones) del texto se encuentra(n), la asociación entre esta obra y el género de la novela no causa mayor conflicto. Sin embargo, es claro que si no se presentara una disonancia entre discurso y estructura, así como una discrepancia entre la función autoral de

Vladimir Nabokov y la supuesta realidad de los paratextos ideados por Charles Kinbote, sería difícil ubicar una narratividad y, por lo tanto, una ficción homogeneizadora de todo lo que el editor parece no ser capaz de unificar. La ausencia de la novela se hace palpable y se permite un entendimiento más claro de qué es lo que hace que las novelas sean novelas.

*CONCLUSIVE EVIDENCE*



## 1. LA MÍMESIS EN *PALE FIRE*

La relevancia de *Pale Fire* no está limitada al corpus de obras de Vladimir Nabokov. Por un lado, es evidente que muchos autores recurren a estrategias o elementos narrativos que denotan un claro reconocimiento de los terrenos que Nabokov explora en sus textos; por otro, se ha vuelto habitual que críticos literarios expliciten la influencia que tiene el autor rusoestadounidense en la literatura de la segunda mitad del siglo XX y hasta la fecha. Sin embargo, aunque no se trate de su obra más reconocida por el público, *Pale Fire* sobresale porque es en ella donde se explotan los alcances estéticos y hermenéuticos que Nabokov persigue. Esta obra en particular amplió los horizontes de quienes escriben y quienes leen textos literarios por medio de la combinación y extrapolación de las herramientas que llevan no sólo al entendimiento, sino también a la apreciación estética de la obra misma y a la reflexión de la novela como género definido y reconocible. Si bien muchas de las nociones que aquí se revisaron pueden identificarse en obras de la literatura universal de siglos previos, Nabokov sacudió con *Pale Fire* las aproximaciones “naturales” entre lenguaje e interpretación y, además, en relación con la ficción y el arte, ya que, como sugiere Aurora Piñeiro en relación con el análisis que aquí se propuso, se trata de “una apuesta por la capacidad del lector, que implica un conocimiento de los procesos mentales y culturales que lo hacen leer de una cierta manera: una capacidad (del autor) para provocar un juego que, sabe, ocurrirá más allá de la novela”. En este sentido, la presencia de *Pale Fire* en otras novelas se podría incluso rastrear con la finalidad de conocer los nuevos horizontes que conciernen a la ficción y a su interacción con quienes la reciben.

Como se expuso, uno de los factores clave para el entendimiento, la interpretación y la problematización de *Pale Fire* es el de la materialidad de la obra, que aquí compete a una

cualidad mimética. A partir de las explicaciones que David Bordwell hace de las teorías miméticas y diegéticas de representación (encaminadas, en su caso, a una teorización en cinematografía), se dice que la mimesis se encarga de *mostrar (to show)*, mientras que la diégesis busca *contar (to tell)* (3). En términos generales, disciplinas como la pintura o la escultura se valen de un principio mimético de representación: reproducen objetos que tienen un referente visual y/o material; imitan para el ojo. Por otro lado, las teorías diegéticas parten principalmente del lenguaje, sea éste oral o escrito: alguien cuenta algo por medio de las palabras, y esto se puede desglosar en una narrativa pura (en donde quien cuenta no finge tener la voz de alguien más) y una narrativa imitativa (en donde el autor presenta *su* discurso como si fuera el discurso de otras personas, como los personajes, narradores, etcétera) (Bordwell 16). En este último punto, la teoría diegética de representación incluye un aspecto de mimesis que ya se ha estudiado de forma amplia en la literatura. Sin embargo, es importante tener en cuenta la diferencia entre esta mimesis que remeda otros discursos, o incluso presenta situaciones y lugares “reales”, a través del lenguaje (lo que pasa con el realismo, por ejemplo), y la mimesis que reproduce valiéndose de la vista. Como se dijo desde la Introducción, las direcciones que *Pale Fire* permite explorar en relación con los aspectos miméticos y diegéticos de la(s) obra(s) podrían proporcionar nociones más amplias del desarrollo de la novela, principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX.

¿Se podría decir que *Pale Fire*, más que otros textos previos y en oposición a lo que suele pasar con la literatura, se apoya en una consideración mimética del tipo visual para después implicar un carácter diegético? Así como una buena parte de la pintura y la escultura reproducen objetos con referentes visuales y/o materiales (incluso si éstos existen sólo en la imaginación), Nabokov parece reproducir un objeto material cuyo referente se crea durante el reconocimiento del artefacto mismo: el libro de Charles Kinbote. Si bien, como se dijo antes, la literatura siempre

ha incluido un elemento de mimesis en cuanto a lo que emplea para construir la ficción (imitación en cuanto al discurso que tiene un mayor o menor grado de verosimilitud, o en cuanto a la credibilidad de las acciones por correspondencia con la realidad), *Pale Fire* trabaja de manera diferente.

## 2. LA NOVELA MIMÉTICA

Para extrapolar el análisis que aquí se hizo de *Pale Fire* a una concepción más extensa del tipo de narrativa para el que la obra de Nabokov se propone como modelo, es importante aclarar el sentido en que se utilizará el adjetivo “mimético(a)” a partir de su funcionamiento en la literatura. Las novelas epistolares, por ejemplo, se valen de una imitación de forma y estructura para conseguir un grado implícito de “realismo” que entonces le da textura a la ficción que se crea a partir del discurso diegético de las cartas: hay un narratario al que se le cuenta una historia y las diferentes misivas proporcionan distintas partes de la misma; por un lado, se presenta una imitación “visual” del artefacto, y por el otro, se imitan las voces de quienes escriben, pero esto es, por lo regular, algo que contribuye a la ficción y no algo que la crea.<sup>1</sup> Pasa lo mismo con narraciones como “Diario de un loco” (1835), de Nikolai Gogol, en donde gran parte de las significaciones del relato recaen en la capacidad del lector de percatarse de que el protagonista está progresivamente alejándose de una experiencia objetiva de la realidad. El formato de la

---

<sup>1</sup> La imitación “visual” que se hace de las cartas en el género epistolar lo es en el sentido de la forma, porque se deja de lado la consideración material del papel, el sobre, la cualidad manuscrita, etcétera. No obstante, se deberían revisar algunas obras que parecen considerar esta dimensión, como *Griffin and Sabine: An Extraordinary Correspondence* (1991), de Nick Bantock; la construcción de una novela a partir de cartas y postales facsimilares-fictivas podría ser equiparable a la novela en *Pale Fire*.

historia imita el discurso que el “narrador” registra en su diario, como si el lector estuviera realmente en contacto con el cuaderno en sí, pero lo que realmente pasa en la trama se puede vislumbrar a partir del grado de confiabilidad en quien escribe, que deviene del título como elemento paratextual (de entrada se avisa que éste es el diario de un “loco”).<sup>2</sup>

De igual manera, las estrategias miméticas que utilizan obras como *Don Quijote* (1605) o *Tristram Shandy* (1759-1767) con respecto a la materialidad y al distanciamiento “editorial” de los textos contribuye al análisis de lo que es innovador en *Pale Fire*. El caso de *Don Quijote* es interesante por razones que se han explorado de forma exhaustiva: Cervantes dio origen a la que se considera la primera novela moderna y esto lo hizo, además, ya con toques de metatextualidad y aprovechamientos materiales/paratextuales al fingir una desvinculación entre su voz y el supuesto manuscrito que encontró. En cuanto a *Tristram Shandy*, que se abordó en la Introducción, el narrador pretende publicar su autobiografía a modo de novela y, aunque no lo logre, al final publica una novela que trata de presentarse como autobiografía. Lo importante en estas obras es lo que pasa en las historias que se cuentan y cómo éstas hacen evidentes sus cualidades materiales, la cual no da origen a la ficción, sino que funciona como el medio para presentarla. Así, el concepto de *poioumenon* que Fowler introdujo en la teorización de los modos diegéticos tiene que ver con la noción del producto editorial finalizado y con la obra en producción: el producto es el texto cuya finalidad es ser el texto que es.

En *Pale Fire*, más que el discurso de un personaje que busca determinado producto, lo que se imita es el producto material, el artefacto, de una desastrosa empresa de crítica literaria. La mimesis no se encuentra en el discurso, sino en la materialidad, y precisamente la falta de

---

<sup>2</sup> La similitud que esto tiene con *Pale Fire* es evidente, pero la distinción más relevante compete a la postura de los narradores (Poprishchin en Gogol y Kinbote en Nabokov) frente al texto. En ambos casos hay cierto grado de abstracción de lo que realmente pasa para dar pie a los textos, pero en el “Diario de un loco” esto es más inmediato y directo: no hay mucha ausencia; *Pale Fire*, por otro lado, no deja de eludir interpretaciones al ser una obra “incompleta”.

verosimilitud que resulta de la disonancia entre la forma que se imita y lo que se dice es lo que lleva a identificar la ficción y, por extensión, la novela que surge de esto. Si bien Nabokov no “inventó” una manera de construir textos abiertos que exigen consideraciones materiales e interpretativas para completarse en una miríada de direcciones, *Pale Fire* sí se podría considerar, si no el primero, al menos como el ejemplo más significativo de una práctica particular: la de explotar el factor material, que por lo general sólo se emplea como herramienta para contribuir a la problematización de la ficción, para más bien dar origen a la diégesis (el mundo narrado). Michael Bierut, un prominente diseñador gráfico, explica *Pale Fire* como una obra que está vinculada al diseño de su concepción y ejecución (cf. Bierut 98). Con esta lógica, se podría revisar el paradigma del diseño, que se inscribe de manera general en las artes visuales. Bierut dice: “It’s that the elaborate structure of [*Pale Fire*] is so perfectly conceived that regardless of what path you follow, you can have an endlessly stimulating literary experience. In fact [...], might I suggest that *Pale Fire* is design and, say, *Lolita* is art?” (99). Esta analogía es significativa para la investigación: *Pale Fire* es claramente una obra de arte, pero Bierut podría argumentar que el valor estético deviene de lo que, en conjunto, un magnífico diseño puede lograr.

En el ensayo “Good Readers and Good Writers” (1948), Nabokov sostiene que la apreciación literaria, que debe implicar un involucramiento estético de goce y un distanciamiento científico de escepticismo, debe buscar un balance entre estos dos extremos para que el lector sea capaz de encontrar el lugar que media entre el texto y la realidad: el lugar donde la obra de arte se encuentra. Asimismo, Nabokov hace una distinción importante entre los procesos de apreciación que requiere la pintura, por ejemplo, y los que requiere la literatura, con la finalidad de explicar la manera adecuada por la que hay que aproximarse a los textos literarios:

When we look at a painting we do not have to move our eyes in a special way even if, as in a book, the picture contains elements of depth and development. The element of time does not really enter in a first contact with it. In reading a book, we must have time to acquaint ourselves with it. We have no physical organ (as we have the eye in regard to a painting) that takes in the whole picture and then can enjoy its details. But at a second, or third, or fourth reading we do, in a sense, behave towards a book as we do towards a painting. (1006)

Para Nabokov, la mente es lo que se debe utilizar para contemplar un trabajo literario, y la analogía de esto con la forma en que el ojo comprende a la pintura es relevante para las consideraciones que aquí se hacen del aspecto mimético en *Pale Fire*. Además, si a esto se le agrega el interés que Nabokov muestra en la imitación dentro de la naturaleza (*mimicry*) como mecanismo de camuflaje y, más específicamente, de engaño, se puede ampliar esta cuestión en *Pale Fire*. James Ramey ya ha trabajado algunos aspectos del “camuflaje” dentro de la obra de Nabokov, lo cual sin duda contribuye a la noción del tipo de novela que aquí se busca, y es precisamente en este sentido de mimesis o imitación (*mimicry* no tiene un equivalente en español que sea específico de este sentido biológico/evolutivo de camuflaje) que se podría concebir la idea de *Pale Fire* como novela mimética, camuflada en algo más. Después de la identificación de la novela *in absentia*, podría ser pertinente proponer una revisión de un modo de novela mimética, en donde el adjetivo se aplicaría al texto material, más que al mecanismo discursivo de la ficción. Necesariamente, la mimesis aquí tendría superioridad sobre la diégesis.

La supremacía de Vladimir Nabokov en la investigación que se propone está implícita, lo cual es claro por la manera en que críticos y autores literarios remiten a las capacidades de engaño y evasión de significados de Nabokov, incluso a veces por medio del adjetivo “nabokoviano” (*Nabokovian*). Dentro de un gran número de autores y obras contemporáneas que se han definido con este término, se pueden mencionar el *Diccionario jázaro*, de Milorad Pavić; *Cloud Atlas*, de David Mitchell; o, con más contundencia, *House of Leaves*, de Mark Z.

Danielewski, en donde la materialidad visual y física del libro, el supuesto proceso editorial y de composición de la obra, y la architextualidad y la intermedialidad se ven involucradas en la interpretación del volumen. En tal respecto, podría ser que Danielewski parta de los alcances de *Pale Fire* para ir más lejos. Incluso, en palabras de Susana González Aktories, *House of Leaves* podría verse como heredera inmediata de *Pale Fire*, lo cual también adquiere mucha más pertinencia si se considera que, en octubre de 2013, esta novela se tradujo al español como *Casa de hojas* y se publicó en colaboración con una editorial española llamada Pálido Fuego. Tal vez ése sea uno de los posibles caminos a seguir para revisar la novela ausente.

Después de todo, la forma de la novela no está bien definida. Una delimitación de este y cualquier otro género es difícil, como explica Fowler. Por lo tanto, como *Pale Fire* demostró hace poco más de cincuenta años, no es lógico pensar en un agotamiento de las formas, los modos, o los géneros mismos. La novela existe en el espacio que media entre el lector y el texto, y así como hay infinidad de lectores que escriben las obras que leen, los textos sólo encuentran los límites de lo que pueden hacer en el mismo lugar donde el lenguaje deja de existir.



# **BIBLIOGRAFÍA**



## 1. TEXTOS CITADOS

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2000. Impreso.

APPEL JR., Alfred. "An Interview with Vladimir Nabokov". *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 8, No. 2, (1956). Wisconsin: University of Wisconsin. 127-152. PDF.

BIERUT, Michael. "Vladimir Nabokov: Father of Hypertext". *Seventy-nine Short Essays on Design*. Nueva York: Princeton UP, 2007. 98-99. PDF.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin, 1985.

BOYD, Brian. *Nabokov's Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery*. Princeton: Princeton UP, 2001. Impreso.

---, ed. *Pale Fire: A Poem in Four Cantos by John Shade*. Berkeley: Gingko, 2011. Impreso.

CHESTER, Alfred. "Nabokov's Antinovel." *Commentary*. *Commentary Magazine*, nov. 1962. Web. 10 ene 2014. Web. <<http://dc-web1.commentarymagazine.com/article/pale-fire-by-vladimir-nabokov/>>

COATES, Steve. "A Very Fine Cat Indeed". *Arts Beat*. The New York Times. Febrero 25 2009, 14:30. Web. <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2009/02/25/a-very-fine-cat-indeed/>>.

COHEN, Ralph. "Do Postmodern Genres Exist?" *Postmodern Literary Theory. An Anthology*. Ed. Niall Lucy. Malden: Blackwell, 2000. 293-309. Impreso.

*DICCIONARIO de la lengua española*. Vigésima segunda edición. Real Academia Española. Tomo I. México: Espasa Calpe, 2001. Impreso.

ECO, Umberto. "La poética de la obra abierta". *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Planeta, 1992. 71-104. Impreso.

- FISH, Stanley. "Introduction, or How I Stopped Worrying and Learned To Love Interpretation." *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard UP, 1980. 1-17. Impreso.
- FOUCAULT, Michel. "¿Qué es un autor?" 1969. Trad. Corina Iturbide. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. Ed. Nara Araujo y Teresa Delgado. México: Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana, 2010. 227-248. Impreso.
- FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature*. Oxford: Harvard UP, 1982. Impreso.
- GENETTE, Gérard. "Los actos de ficción". *Ficción y Dicción*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1993. 35-52. Impreso.
- . *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trad. Channa Newman y Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska, 1997. Impreso.
- . *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001. Impreso.
- MACDONALD, Dwight. "Virtuosity Rewarded, or Dr. Kinbote's Revenge." *Partisan Review*, 1962. 437-442. PDF.
- MCCARTHY, Mary. "A Bolt from the Blue" (Jun. 4, 1962). *The New Republic*. Ed. Chris Hughes. Wed. 9 mar. 2013. Web. <<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/bolt-the-blue>>.
- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. Londres: Routledge, 2004. Impreso.
- NABOKOV, Vladimir. "Good Readers and Good Writers". *The Norton Reader*. Ed. Linda H. Peterson. Décima edición. Nueva York: Norton, 2000. 1004-1008. Impreso.
- . *Pale Fire*. Londres: Penguin Modern Classics, 2011. Impreso.

- NOVELL, Noemí. “Aires de familia: teoría de los géneros y comunicación textual”. *Circulaciones: trayectorias del texto literario*. Coord. Adriana de Teresa Ochoa. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2009. 85-103. Impreso.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 2010. Impreso.
- RAMEY, James. “Parasitism and *Pale Fire*’s Camouflage: The King-Bot, the Crown Jewels and the Man in the Brown Macintosh.” *Comparative Literature Studies*, Vol. 41, No. 2. The Pennsylvania State University, 2004. 185-213. PDF.
- ROBERT, Marthe. “From *Origins of the Novel*.” *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Ed. Michael McKeon. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2000. 57-69. Impreso.
- TESKEY, Gordon, ed. “Introduction”. *Paradise Lost*. John Milton. Nueva York: Norton, Xv-Xxx. Impreso.

## 2. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- BARTH, John. “The Literature of Exhaustion”. *The Friday Book*. Nueva York: Putnam, 1984. 62-76. Impreso.
- . “The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction”. *The Friday Book*. Nueva York: Putnam, 1984. 193-206. Impreso.
- BARTHES, Roland. “La muerte del autor”. Trad. C. Fernández Medrano. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Ed. Nara Araujo y Teresa Delgado. México: Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana, 2010. 221-224. Impreso.

---. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 2011. Impreso.

FIELD, Andrew. *Nabokov. His Life in Art*. Boston: Little Brown, 1967. Impreso.

GEERTZ, Clifford. "Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought". *The American Scholar*, Vol. 49, No. 2 (1980). 165-179. PDF.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo Ontario: Wilfrid Laurier UP, 1980. Impreso.

RAMEY, James. "Pale Fire's Black Crown." *Nabokov Online Journal*. Vol. 6 (2012). PDF.

### 3. TEXTOS LITERARIOS

AMIS, Martin. *London Fields*. Nueva York: Vintage International, 1991. Impreso.

BANTOCK, Nick. *Griffin and Sabine: An Extraordinary Correspondence*. San Francisco: Chronicle, 1991. Impreso.

BOSWELL, James. *The Life of Samuel Johnson*. Londres: Penguin Classics, 1986. Impreso.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Antonio Reyes Hazas. Madrid: Edelvives, 2005. Impreso.

DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*. Nueva York: Pantheon, 2000. Impreso.

FOWLES, John. *The French Lieutenant's Woman*. Londres: Vintage, 2010. Impreso.

GOGOL, Nikolai. *The Collected Tales of Nikolai Gogol*. Nueva York: Vintage, 1998. Impreso.

KUBRICK, Stanley, dir. *Lolita*. Metro Goldwyn Mayer, 1962. Filme.

MITCHELL, David. *Cloud Atlas*. Londres: Sceptre, 2004. Impreso.

NABOKOV, Vladimir. *Ada or Ardor*. Nueva York: McGraw-Hill, 1969. Impreso.

---. *Lolita*. Nueva York: Vintage International, 1997. Impreso.

---. *Lolita*. Paperview U.K. Ltd., 2007. Impreso.

---. *Pale Fire*. Londres: Penguin Modern Classics, 2011. Impreso.

---. *Pálido fuego*. Trad. Aurora Bernárdez. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.

---. *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. Nueva York: Putnam, 1966. Impreso.

PAVIĆ, Milorad. *Diccionario jázaro*. Trad. Dalibor Soldatic. Barcelona: Anagrama, 1989.

Impreso.

RUSHDIE, Salman. *Midnight's Children*. Nueva York: Random House, 2006. Impreso.

SHAKESPEARE, William. "The Life of Timon of Athens". *The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition*. Segunda edición. Tragedies. Ed. Stephen Greenblatt et al. Nueva York: Norton, 2008. 516-569. Impreso.

STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Londres: Penguin Classics, 2003. Impreso.



## Agradecimientos

Este trabajo no es producto sólo de los meses que conllevó, sino también de un largo proceso de formación, aprendizaje, descubrimiento, largas pláticas y diversión. Por eso, quiero agradecer a una pequeña fracción de las personas que me guiaron y acompañaron de manera más directa en este camino. Este trabajo es tan de ustedes como mío.

A EVA MARÍA ROMERO MARTÍNEZ, mi madre. Gracias por preocuparte, por las porras y por la formación. El logro es conjunto.

A JOSÉ MANUEL JIMÉNEZ MATLA, mi padre. Gracias por la libertad, por el apoyo y por toda la confianza que depositas en cada una de mis empresas.

A JOSÉ MANUEL JIMÉNEZ ROMERO, mi hermano. Gracias por los empujones. No queda más que decirte que yo estoy para jalarte; nada más agárrate bien.

A mis sinodales: ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO, SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES y JAMES RAMEY. Trabajar con ustedes ha sido un privilegio y una experiencia enriquecedora en más de un aspecto. Éste fue un proceso exigente y complejo, lo cual agradezco. Gracias por la rigurosidad y la invitación a superarme; espero volver a hacer equipo con ustedes.

A AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA, mi asesora y consejera en esta empresa. Gracias por la paciencia, por las sugerencias y por toda la confianza y las palabras de aliento que han sido cruciales para mi crecimiento profesional y personal.

A NOEMÍ NOVELL MONROY, porque has sabido inspirarme y animarme de muchas maneras. Te agradezco la entrega a los estudiantes, así como la confianza, el cariño, todo el apoyo y las oportunidades.

A EMILIANO GUTIÉRREZ POPOCA, que ha sido una parte fundamental de mi experiencia en la Universidad. Te agradezco toda la consideración que has mostrado de mi trabajo y desempeño.

A MARIO MURGIA ELIZALDE, porque el interés y la retroalimentación que me brindaste han significado mucho. Gracias por el cariño, las sugerencias, la atención y la bibliografía.

A MARÍA FERNANDA RODRÍGUEZ SAYÚN, mi amiga y confidente. Por ti conocí *Pale Fire*, entonces formas parte importante de este trabajo, así como de la vida en general.

A ISABEL DEL TORO MACÍAS VALADEZ, mi colega y amiga malvada, porque tuviste que escucharme cuando la investigación no fluía. La retroalimentación fue invaluable. Y ni modo, Chabe: ya estamos creciendo.

A KARLA GONZÁLEZ ZAMORANO, porque nos la pasamos peleando como niños chiquitos. Gracias por alegrar mis días, por estar al pendiente y por las atenciones, lovo.

A JAMIE MCALOON-LAMPMAN y a AARON LAMPMAN. Thanks for the support, the encouragement and the everlasting life experiences we have shared so far. Thank you for being part of my family.

A la totalidad de los profesores que he tenido el privilegio de conocer, porque todos y cada uno de ustedes me han inspirado y encaminado; pocas cosas hay más valiosas que eso.

A mi extensa familia. Primos, tíos, abuelos: gracias por apoyarme, estar al pendiente e interesarse.

A todos mis amigos que, aunque no están mencionados aquí, no dejan de formar parte importante de quién soy. Ya sea que estén en el D.F., Apizaco, Monterrey, Puebla, Michigan o Zembla, mis más sinceros agradecimientos.

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México; no queda más que honrar la protesta. Después de todo, esto apenas empieza.





