

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/38181017>

Por el camino de Humbert: la pasión prohibida de un esteta

Chapter · July 2015

Source: OAI

CITATIONS

0

READS

220

2 authors, including:



María del Pino Santana Quintana

University of Las Palmas de Gran Canaria

13 PUBLICATIONS 6 CITATIONS

SEE PROFILE



POR EL CAMINO DE HUMBERT:
LA PASIÓN PROHIBIDA DE UN ESTETA



MARÍA DEL PINO SANTANA QUINTANA

Aunque Nabokov necesitó cinco años para completar su gran novela americana, el argumento planteado en *Lolita* fue propuesto por vez primera por uno de los personajes de *The Gift* –novela escrita en 1938– y posteriormente llevado a cabo en una pequeña novela escrita en ruso en 1939 con el título de *The Enchanter*. En ella, un europeo maduro que comparte el triste sino de Humbert, la pederastia, se casa con una viuda moribunda para satisfacer su obsesión erótica por una niña de doce años. A diferencia de los hechos ocurridos en *Lolita*, el protagonista de *The Enchanter*, en su primera noche de paroxismo, descubre la mirada horrorizada de la nínfula y se suicida. El preludeo a esta última escena evoca la primera noche –«*le grand moment*»– de Lolita y Humbert en el hotel «El Cazador Encantado» a pesar de narrarse en tan sólo dos párrafos lo que en la novela posterior ocupará un número de páginas considerable. El mal lector que tiende a confundir la vida del autor con alguno de los individuos plasmados en su obra, no puede ir más desencaminado en el caso de *Lolita*. El propio Nabokov declaró en más de una ocasión no compartir nada con el personaje de Humbert Humbert, aunque bien es cierto que sus antepasados tenían una historia secreta y singular que pudo haber influido al escritor a la hora de idear el argumento. El caso es que el abuelo paterno de Nabokov se casó con la hija de su amada para poder estar cerca de la madre; es decir, el reverso de la situación que años más tarde se describirá en *Lolita*. Y con estos antecedentes, en 1953, Nabokov termina la que para muchos es su obra maestra, y el *affaire* Lolita estalla.

Los problemas de publicación de la novela se deben, sin duda, a su tema: la relación sexual entre un depravado hombre maduro y una niña de doce años, tema este que, indudablemente, conjuró la mayor expectación entre los aficionados a la lectura erótica, así como una añosa incomodidad entre los miembros más conservadores de la sociedad

americana de los 50. La pederastia es, quizás, la obsesión menos aceptada socialmente, pero en medio del *Baby Boom* americano pasó a ser un pecado más amenazante. Rechazada en Estados Unidos por tres editoriales de prestigio, «el país de los niños rosados y los grandes árboles» tendrá que esperar cinco largos años para tener la novela en sus manos. Mientras tanto, *Lolita* cruza el Atlántico y es finalmente publicada en el transigente y siempre jovial París. La Olympia Press era una editorial francesa especializada en la publicación inglesa de textos eróticos con títulos tan alusivos como *La Vida sexual de Robinson Crusoe*; pero esta editorial también era la responsable de salvar del anonimato a todas aquellas novelas de la *avant-garde* —representada por Henry Miller, Samuel Beckett o William Burroughs— que en su día fueron tachadas de obscenas. A pesar de los numerosos juicios y denuncias por parte del tribunal británico, *Lolita* fue finalmente asimilada en el subconsciente europeo. Ya sólo faltaba su aceptación en el país donde la famosa nínfula se había gestado; en 1958, y tras cinco años de convulsión puritana, la novela entra en Estados Unidos, y por la puerta grande, pues la aceptación final de los tribunales americanos causa tanto temor para unos como fascinación para otros. Aunque tachada de repulsiva y pornográfica, *Lolita* encabezó la lista de libros más vendidos del *New York Times* pocas semanas después de su publicación en América. Pronto pasó a convertirse en ese tipo de fenómeno literario del que todo círculo intelectual que se precie debía opinar; se convirtió, en pocas palabras, en el acontecimiento cultural del año. Anécdotas, desde luego, no faltan: desde el traductor al hebreo de la novela que fue arrestado por asaltar a una menor, hasta el chiste del siempre ocurrente Groucho Marx¹ en el que explicaba haber aplazado la lectura de *Lolita* seis años, con el fin de retomarla cuando la joven cumpliera dieciocho. Nabokov y su nínfula llegaron, incluso, hasta los confines de la América profunda, donde los ciudadanos de Lolita, una pequeña ciudad en el estado de Tejas, debatieron cambiar su nombre por el de Jackson².

Censores y defensores, todo un universo de lectores tuvo algo que decir acerca de esta novela, pero ¿quién mejor para defenderla que el propio autor? «Sobre un libro llamado *Lolita*» es una justificación a modo de ensayo escrita en 1956, en la que Nabokov asienta las bases de su arte

¹ Boyd: 376

² Boyd: 375

al tiempo que lo distingue de la simple y trivial pornografía. En efecto, los valores estético y moral de *Lolita*, y, por extensión, de toda la obra nabokoviana, son inseparables, pues es a través de lo que el propio autor gusta de llamar «placer estético» que Nabokov plasma el reflejo moral de Humbert Humbert. Este binomio indisoluble de moral y estética permite, por tanto, al lector, en su papel de juez –pues no debemos olvidar que somos nosotros las «Señoras y señores del jurado» a los que el narrador apela– perdonar la intoxicación sexual del protagonista. Bien es cierto que, sexualmente, *Lolita* promete más de lo que llega a cumplir, pero estas promesas no son más que una parte del complejo universo paródico del autor. El argumento y algún que otro recurso técnico al comienzo de la novela, tales como el tono confesional de Humbert y la intrusión de su diario, han podido tentar con su lectura al lector ávido de plétora sexual. Por otro lado, el elevado estilo narrativo de Nabokov, tan exquisito y documentado, se aleja en todos los sentidos de los libros de cubierta pecaminosa y tramas sin argumento de la pornografía. El vocabulario de Humbert es extraordinariamente opulento y la mayoría de los críticos coinciden a la hora de estimar su narración como la más alusiva y lingüísticamente compleja desde la publicación de *Ulysses* y *Finnegan's Wake*. Nabokov hace uso de un conglomerado de recursos y juegos lingüísticos, tales como la parodia, las coincidencias, los dobles, efectos fonéticos y anagramas –muchos de ellos, todo hay que decirlo, sólo palpables en la lectura en su lengua original–, que distancian la narración del lenguaje excesivo y directo de otras novelas que, por su carácter eminentemente carnal, han sido comparadas con ésta. Novelas clave en la evolución mental y literaria del siglo XX como la ya mencionada *Ulysses*, de la cuál Nabokov se sentía ferviente admirador, o *Lady Chatterley's Lover* son poseedoras de una calidad literaria que apenas se percibió durante sus problemáticas publicaciones por el lenguaje impúdico –por llamarlo de alguna manera– y las descripciones detalladas de los placeres sexuales de sus personajes; es decir, estas novelas tropezaron con el canon decoroso de la época no por la elección del argumento, sino por el impacto que encierra la franqueza del lenguaje. En *Lolita* ocurre justo lo contrario, pues es el contenido y no su forma lo que escandalizó a la audiencia.

Sobra decir que el tema sexual de la novela suscita, pero su planteamiento es esencialmente estético; de ahí que en el «Prólogo» que introduce la historia de Humbert el editor ficticio John Ray Jr. nos anuncie

que «no se hallará en todo el libro un solo término obsceno», pues, siguiendo el hilo de su argumento, «en verdad, el robusto filisteo a quien las convenciones modernas persuaden de que acepte sin escrúpulos una profusa ornamentación de palabras de cuatro letras en cualquier novela trivial sentirá no poco asombro al comprobar que aquí están ausentes.» En este sentido, es importante recordar que la «maraña de espinas» que conforma la confesión humbertiana es el testimonio de un artista que recurre a todo un entramado de alusiones literarias como modelo ideal y pilar estético de su pasión prohibida. Nabokov pone en boca de Humbert más de sesenta escritores³; menciones directas o indirectas a Shakespeare, Flaubert, Joyce, Lewis Carrol, Proust, Mérimée, Sade, Stevenson y, especialmente, Edgar Allan Poe, salpican, y, a veces, desvían, la confesión de un narrador «artista» y «loco», pero extremadamente inteligente. Humbert protege su obsesión aludiendo a romances acaecidos en el pasado entre grandes hombres de letras y menores; Catulo y Lesbos, Dante y Beatrice, Petrarca y Laura, Poe y Annabel son paradigmas de una relación que nuestro narrador persigue, y que no sólo justifican sino que también elevan la pasión del protagonista a una esfera superior, la del arte. La perversión de Humbert no hace más que disfrazar el tema central del libro, que es, sin ninguna duda de ello, el arte y su proceso evolutivo en la mente de un artista. *Lolita* expone una interdependencia entre sentimientos y estética capaz, como veremos, de explicar el sentido total de la novela. La función del erotismo, por tanto, debe interpretarse bajo la pluma honesta de Humbert como parte de ese *mare magnum* hostil y depravado que es la vida de un pederasta.

«*Lolita* o las *Confesiones de un viudo de raza blanca*: tales eran los dos títulos con los cuales» John Ray Jr., el editor ficticio de esta novela, recibió el manuscrito humbertiano en sus manos. El subtítulo de la novela se

³ Alfred Appel fue alumno de Nabokov en la Universidad de Cornell. Su *The Annotated Lolita* (1970) se compone de un total de 900 notas de las 310 páginas que conforman *Lolita* –casi tres notas por página–. El soporte complementario de Appel contribuyó al sentido global de la novela, dando lugar a continuas reediciones desde su primer día de publicación. Al mismo tiempo, el rigor y la eficacia de sus anotaciones están respaldados por el propio Nabokov, con quien Appel se entrevistó en diversas ocasiones para consultar las fuentes y posibles alusiones contenidas en *Lolita*. Gran parte de las referencias literarias –así como las de carácter erótico– expuestas en este ensayo han sido extraídas de la edición de Appel.

explica como una parodia de las narraciones confesionales del siglo XVIII, como *Memoires of a Woman of Pleasure*⁴ –también conocida como *Fanny Hill*–, cuya inserción de diarios y el uso de la primera persona daban pie a las aventuras eróticas de sus personajes. Al mismo tiempo, comenzar *Lolita* con un prólogo que, aunque ficticio, presenta una defensa moral del relato, remite la lectura a la pecaminosa *Justine* del Marqués de Sade, obra de la que el pornográfico personaje de Quilty ha hecho un guión cinematográfico. Las alusiones de carácter erótico tanto literarias como eruditas son infinitas, y la intención del narrador es que éstas sean tan sólo reconocidas por un tipo de lector docto en la ciencia erótica y cuya mente sea equiparable a la suya. Las pistas dejadas por Quilty en cada uno de los moteles en los que stampa su firma son todo un desafío para la “erudición sexual” de Humbert Humbert. Entre sus huellas se pueden rastrear términos implícitamente eróticos como: “Duk Duk”, nombre del rancho que posee Quilty, y en el que Lolita culmina su trayectoria de corrupción, y que es el equivalente en persa de copular; o el término freudiano “undinist”, que define al individuo, generalmente de sexo masculino, que se excita con la orina, y es aplicado, en este caso, a la figura de Quilty. También encontramos referencias de carácter erótico en ciertos poetas del Renacimiento francés como Ronsard, a quien Nabokov tradujo en su juventud, y el menos conocido Belleau, cuyas rimadas alabanzas al genital femenino sustentan la llama sexual de Humbert. Y otros términos de naturaleza más tosca y accesible como el contenido en el último párrafo de la confesión; “Sé fiel a tu Dick”, nos dice el astuto narrador al tiempo que desvía la tragedia contenida en estas últimas líneas, pues “Dick” en inglés no es sólo un nombre propio, sino también otra forma de llamar, comúnmente, al órgano sexual masculino.

Lolita, nombre fatal con el que comienza y acaba esta novela –tal es la perfección simétrica de Humbert–, es un diminutivo sensual que por su etimología es asociado de manera espontánea a la visión anglosajona del mundo latino. En una chispeante entrevista concedida a la revista norteamericana *Playboy*⁵, Nabokov definió la letra “L” como uno de los sonidos más límpidos y luminosos del abecedario. Constancia de ello es

⁴ John Cleland, y su editor fueron detenidos el 10 de Noviembre de 1749 acusados de escribir y publicar, respectivamente, una obra obscena.

⁵ *Playboy* interview, 1964 (Appel, 328).

la cadena de alteraciones con las que el narrador comienza su confesión, y que es más palpable en su lengua original. Oigámosla: “Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.” Este nombre, al mismo tiempo, ofrece a Nabokov un amplio abanico de apelativos, reservando para Humbert la exclusividad del diminutivo que da título a la novela: “Era Lo”, explica Humbert, “sencillamente por la mañana, un metro cuarenta y ocho de estatura con pies descalzos. Era Lola con pantalones. Era Dolly en la escuela. Era Dolores cuando firmaba. Pero en *mis* brazos era siempre Lolita”. Este comienzo insinúa la posesión del narrador dejando entrever un primer esbozo de la clase de relación que llevarán ambos personajes. Que Lolita es una niña queda claro desde el momento en que aparece la palabra “escuela”; que Humbert no es su padre lo evidencia el erotismo contenido en este genial y tantas veces citado comienzo de novela. Sólo hay que esperar un breve número de capítulos para conocer la raíz de la trágica existencia humbertiana.

Este héroe de Nabokov es prisionero de un sueño de la infancia: su idílica relación frustrada con Annabel Leigh. En las cálidas tardes de la Riviera francesa el joven narrador y su también joven amada intentan conducir su exacerbado amor al plano físico; en uno de los múltiples intentos desesperados por unir sus cuerpos como ya habían unido sus corazones, «dos bañistas barbudos» interrumpen a la pareja. Cuatro meses después, Annabel muere. Esta experiencia traumática acaba por degenerar con los años en la parodia de un caso clínico; y decimos parodia porque uno de las principales distracciones de Humbert a lo largo de su desarrollo personal será la de «jugar» con los psiquiatras. De sobra es conocida la aberración de Nabokov hacia las teorías freudianas, latente no sólo a través de su obra sino también por medio de declaraciones ofrecidas en distintas ocasiones con un tono tan contundente como el siguiente: «Dejemos que el incrédulo y el vulgar continúen creyendo que todas sus heridas mentales pueden ser curadas con una aplicación diaria de viejos mitos griegos en sus partes privadas. Realmente me da igual». ⁶ Volviendo al «caso» de Humbert, todo en él parece desarrollarse con

⁶ Esta declaración ha sido extraída de la entrevista hecha por Alfred Appel al propio Nabokov *Wisconsin Studies* interview (Appel, 325).

coherencia: su crecimiento físico, su educación y su creatividad artística. Pero no sus fantasías sexuales, que quedan ancladas en un día de verano y agua salada que nunca llegó a consumarse. Los años transcurridos durante su adolescencia son una serie de idas y venidas por los prostíbulos parisinos en busca de niñas que compartan rasgos similares a los de la extinta Annabel. Estos años, al mismo tiempo, confrontan al narrador con la aceptación de su trauma: «En aquel entonces, y hasta por lo menos los treinta y cinco años, no comprendí tan claramente mis angustias. Mientras mi cuerpo sabía qué anhelaba, mi espíritu rechazaba cada clamor de mi cuerpo. De pronto me sentía avergonzado, atemorizado; de pronto tenía un optimismo febril. Los tabúes me estrangulaban». Sus visitas diarias a los parques de recreo infantil le aportan un placer sublime que contrasta con las tardes sórdidas de sus escapadas sexuales en las que tendrá que lidiar con *madames* de tres al cuarto. Monique, la joven prostituta francesa que encuentra uno de tantos días en la calle, parece ser la única que le reporta lo que el narrador define como «un tormento de genuino placer». A través de una prosa ingenuamente erótica, Humbert relata su encuentro con Monique, haciendo hincapié en aquellos detalles que denotan los rasgos más infantiles de la adolescente prostituta. Finalmente, y por su «propia seguridad», nuestro narrador decide casarse. Valeria, una mujer polaca cerca de los treinta, será la elegida por Humbert para disfrazar sus inclinaciones sexuales. El relato de su noche de bodas habla por sí mismo:

Después de una sucinta ceremonia en la *mairie*, la llevé al nuevo apartamento que había alquilado y, con cierta sorpresa de su parte, hice que se pusiera, antes de tocarla, un tosco camisón que me había ingeniado para hurtar del lavadero de un orfanato. Esa noche nupcial me procuró cierta diversión. Pero la realidad no tardó en afirmarse. Los rubios rizos revelaron sus raíces negras; el vello se convirtió en púas sobre una piel rasurada; (...) al fin, en vez de una pálida niña del arroyo, Humbert Humbert tuvo en sus manos una *baba* enorme, hinchada, de piernas cortas, pechos grandes y casi sin seso.

Este retrato de Valeria concuerda en muchos aspectos con las descripciones futuras de Charlotte, la madre de Lolita; en ambos casos, Humbert muestra su misoginia en favor del tercer sexo de la nínfula.

Humbert, tan susceptible a la substancia artística, desprecia todo ser de su sexo opuesto que no sea una nínfula. A lo largo de la primera

parte de su confesión el lector aprende cuán complejo y estudiado proceso encierra lo que el propio Humbert acierta a llamar «la ciencia de la ninfulomanía». En primer lugar, sólo el artista inmerso en un universo poeano de tristeza y melancolía es capaz de reconocer una nínfula entre cien niñas; ésta, por su parte, debe tener entre nueve y catorce años y su amante –o ninfulómano– treinta o cuarenta más. La nínfula no precisa ser excesivamente hermosa ni refinada; puede comer lo que quiera pues no sabe lo que es el acné; su cuerpo se caracteriza por unas formas indefinidamente pubescentes, y su naturaleza no es humana, «sino nínfica». Son niñas con apenas el seno desarrollado y un suave y fino hilo de vello axilar, con brazos frágiles y ropa ceñida, de mirada soñadora y labios carnosos, y con un comportamiento que –como bien demuestra la misma Lolita– combina inocencia y tiranía. El retrato de la nínfula y su etimología aluden a dos mundos muy presentes en la narrativa de Nabokov: la mitología y la entomología⁷. «Nymphet», denominación anglosajona creada por el propio autor, y traducida al castellano como «nínfula», aparece hoy día en los diccionarios de lengua inglesa para definir «jóvenes sexualmente deseables» o «mujer joven pero» –curioso matiz– «sexualmente atractiva». El término nínfula alude, en primer lugar, a la fábula mitológica; las ninfas son tenidas por divinidades femeninas que «personifican la fuerza natural que preside la reproducción y fecundidad de la naturaleza. Son hermosas y amantes de la danza y la música. (...) [Y] Figuran en el cortejo de Ártemis, Dioniso, Fauno, Pan o una de las propias ninfas.»⁸ A lo largo de la novela Humbert Humbert acomodará rasgos mitológicos a la naturaleza de Lolita, se referirá a sí mismo como un «faunúnculo» –diminutivo nabokoviano de fauno– e invocará al dios Pan. Al mismo tiempo, las referencias mitológicas aplicadas a la nínfula de esta historia sugieren la naturaleza idealizada de Lolita. Atendiendo a sus proyecciones estéticas, Humbert, como Pígmalión, moldea la persona de Lolita convirtiéndola, *no* en un ser real, sino en un producto de su alucinada imaginación. En cuanto a la entomología se refiere, es importante mencionar que la mayor afición de Nabokov era la caza y estudio de las mariposas.

⁷ A estas dos alusiones del término «ninfa» estudiadas por Appel, Lance Olsen añade una tercera. «Nympha» es también un término que procede de la anatomía y se emplea para denominar el labio menor –o *labia minora*– del genital femenino (Olsen: 62-3).

⁸ *Diccionario de Mitología Clásica*, II, 1980 (1994). Madrid: Alianza Editorial, p. 457.

Una de las acepciones del término «ninfa» es la de joven insecto en proceso de metamorfosis, que sólo se diferencia del adulto «en el estado rudimentario de sus alas y órganos genitales.»⁹ Esta definición es, sin duda, aplicable al desarrollo de Lolita de nínfula a mujer; de la misma manera que la ninfa rompe el huevo para convertirse en bello insecto, Lolita rompe su relación con Humbert metamorfoseándose, finalmente, en el fantasma de su madre, o en el ser más despreciado por el abatido narrador, una mujer. Por otro lado, aunque la palabra «Lolita» no adorne los diccionarios de nuestros días, sí se emplea a menudo con claros fines eróticos en revistas de moda —un *look* Lolita— o para definir a ese tipo de joven resuelta y descarada, y, por lo general, carente de virtud que, a pesar de su corta edad, magnetiza a los hombres.

Cuando, divorciado al fin de la infiel Valeria, y tras unas largas temporadas en diversos sanatorios del globo, Humbert pone un pie en el Nuevo Mundo, el hechizo de la nínfula no tarda en penetrarlo. «¡Era la misma niña!» exclama el narrador, y tras veinticinco años de inexistencia y agonía, Humbert se topa frente a frente con la viva reencarnación de la Annabel Leigh de su infancia. El diario que rememora Humbert en los meses de convivencia con la nínfula y su madre —y que, desgraciada o afortunadamente acaba por caer en manos de la última— es una prueba de la «*delectatio amorosa*» del narrador; «¿Por qué su modo de andar me excitaba tan abominablemente?», se pregunta Humbert mientras su pluma no pierde detalle de las formas sinuosas de la niña: Lolita en sus rodillas; Humbert rozando su mano; Lolita descalza mientras Humbert saca una mota del ojo de la nínfula con la punta de su lengua; todas estas escenas muestran las urdidas estratagemas del narrador para tocar con sus manchadas garras alguna partícula del cuerpo de la nínfula. Esta serie de anotaciones culminan con la que para muchos críticos es la escena más eróticamente sugerente de la novela: esa en la que las cándidas piernas de Lo juegan sobre el muslo excitado de Humbert. Parodiando lo ocurrido como si de un acto teatral se tratara, Humbert relata con morboso detenimiento cómo consigue obtener placer sexual de la niña sin que ésta lo advierta. Lolita, devorando una manzana mientras

⁹ *Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española*, Vox. 1990. Barcelona: Bibliograph

canturrea el *bit* de la novela —«¡Oh mi Carmen!»¹⁰—, es objeto del mayor éxtasis a través de lo que Humbert describe como un «sistema oculto de correspondencia táctil entre mi ente enfermo y la belleza de su cuerpo con hoyuelos, bajo el inocente vestido de algodón». Por otro lado, y volviendo al tema de la misoginia humbertiana, una vez que el narrador decide contraer matrimonio con la viuda Charlotte con objeto de estar siempre cerca de la nínfula, las testimoniales comparaciones entre madre e hija aparecen. Charlotte, «da de nobles pezones y muslos macizos», «la vaca vieja, la mamá abominable», cree seducir la naturaleza europea de Humbert, sin ser consciente de cuán diferentes son para el narrador sus movimientos de los de Lolita, «en sus *blue jeans* sucios, oliendo a huerto y a ninfolandia, chabacana y descarada, oscuramente depravada, con la parte inferior de la camisa desabrochada». Humbert sacia su vanidad de hombre maduro y atractivo en brazos de Charlotte, reservando para la niña la imagen pueril de sus días con Annabel. Muerta Charlotte, el narrador, en la parodia de un incesto, logra su propósito inicial: hacerse total responsable de la niña. Una vez solos, estos extraños amantes llevarán una doble vida: por un lado, la de viudo e hija en una sociedad que, harto puritana, no acierta a concebir la perversión del padre; por otro, la de un obseso hombre maduro enamorado de una menor de doce años que no sabe cómo librarse de él.

Adelantemos las páginas de esta confesión para centrarnos en el intento de noche nupcial que Humbert, con su acostumbrada sutileza, rememora. Acaso sea preciso aclarar que las intenciones del narrador son, como en la erótica escena del muslo, proteger la pureza de la niña; para ello, Humbert pretende sacar provecho de su cuerpo virgen y semidesnudo con la ayuda de las mágicas «Píldoras Púrpura de Papá». Pero éstas no funcionan en el cuerpo de una «nínfula vivaz». Lolita habla en sus sueños y llama a Bárbara —su amiga del campamento—; horas más tarde, viendo que su papaíto ha ido al baño a aliviar su quemazón erótica con un vaso de agua, pide agua para ella también, secando sus labios

¹⁰ Esta canción, junto con las distintas ocasiones en las que Humbert llama a Lolita «Carmen» o «Carmencita», aluden, no a la ópera de Bizet, sino a la *novella* de Prosper Mérimée escrita en 1845. En ella, el protagonista, José Lizzarrabengoa —a quién el propio narrador cita (2000: 260)— cansado de asesinar a todos los amantes de Carmen, acaba matándola él mismo después de haber sido abandonado por ésta. Como Humbert, José cuenta su historia desde la cárcel (Appel: 358).

contra el hombro de Humbert. La odisea sensual del narrador no conduce más que a su propia desesperación, pues es imposible rozar un solo miembro de la nínfula sin el temor de que ésta se pueda despertar. Es justo a la mañana siguiente cuando ocurre lo que todos los lectores hemos estado esperando y, sorprendentemente, no a causa de Humbert: «¡Frías damas del jurado!», declara el narrador, «Yo había pensado que pasarían meses, años acaso, antes de que me atreviera a revelarme a Dolores Haze; pero a las seis ya estaba despierta, a las seis y quince éramos amantes.» Lo ocurrido en la habitación 342 de «El Cazador Encantado», sin embargo no goza de detalle. Conocemos el desparpajo de la nínfula, sus experiencias sáficas del verano pasado, y su depravación en el campamento de verano; pero ¿qué hay de esta su primera noche con Humbert? En efecto, el narrador opta por omitir los detalles resumiendo en una fracción de tiempo de quince minutos lo que podía haber ocupado diversas y descriptivas páginas de la confesión. Qué sucede es más importante que cómo sucede; así el erotismo sugerido de los capítulos anteriores queda aniquilado al antojo del narrador. Ni siquiera los numerosos espejos que colman la habitación aportan erotismo, sino, al contrario, asfixia y solipsismo. Humbert no se interesa por «el llamado *sexon*», pues, en sus propias palabras, «Cualquiera puede imaginar esos elementos de animalidad». Su única descripción meramente gráfica es a través del arte. El narrador, en un estado de éxtasis inconmensurable, imagina el contenido de los frescos que habría pintado en el *hall* del hotel de haber sido autorizado¹¹: un paraíso de nínfulas risueñas y juguetonas; un lago; «un sultán, con expresión de doliente agonía (...), ayudando a una joven esclava calípgia a trepar por una columna de ónix»; y máquinas de discos con «resplandor ovárico».

Dice Georges Bataille que «La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: [es decir] a la indistinción, a la confusión de objetos distintos»¹²; y así es, pues Humbert, como triste poeta que canta esta historia, presa de un sueño de la infancia, confunde su pasión por una niña burda y maleducada con aquella vivida con Annabel Leigh

¹¹ De acuerdo con Lance Olsen, esta recreación pictórica de Humbert es la imagen más carnal que el lector puede obtener de la «noche nupcial» de los amantes. Al mismo tiempo, Olsen alude al carácter metafórico de esta descripción como una parodia del Simbolismo francés (Olsen: 31-2).

¹² Bataille: 30.

durante su infancia. Muchos son los críticos que han visto ciertas semejanzas entre la figura de Lolita y la de Albertine –la heroína de Proust–; el mismo Humbert, ante la desaparición de la nínfula, confiesa que habría titulado los siguientes capítulos como *Dolores Disparue*, de no habersele «anticipado otro mártir de la combustión interna»: Marcel Proust. En efecto, la correlación Marcel-Albertine y Humbert-Lolita queda manifiesta principalmente en la condición de prisioneras de ambas heroínas y sus respectivas huidas, así como en temas acaso de mayor relevancia en la obra proustiana, como los celos, la mentira o la homosexualidad. El ejercicio de la memoria, por otro lado, es clave en ambas novelas. En términos estéticos, sin embargo, la relación entre Humbert y Lolita podría equipararse a la de Swann y Odette, personajes estos cuyos amores ocupan la segunda parte del primer tomo de *En Busca del Tiempo perdido*. Tanto Swann como Humbert recurren a la fantasía para imaginar a sus amantes de su agrado, y estas fantasías corresponden, sin duda, a las idealizaciones artísticas de los dos personajes masculinos. De la misma manera que Swann se enamora de Odette por su aparente semejanza con la Céfora de Botticelli, Humbert se enamora de Lolita por su semejanza con Annabel Leigh que, aunque no sea un objeto de arte, si atiende a la sublimación estética de Humbert. No los ciega, por tanto, el amor, sino el arte. Como Swann, Humbert queda desconcertado no sólo por el bajo nivel de educación de su amante, sino también por su sorprendente experiencia sexual –baste recordar que es la misma Lolita quien seduce a Humbert y que éste no había sido su primer amante–. Y aunque Odette de Crécy sea una *cocotte*, y Lolita una niña, ambas comparten un pasado lesbiano que sale a la luz una vez que intiman con sus respectivos amantes. Pero el velo ilusorio del arte desvía a estos amantes al juego amoroso, aceptando con ello todas las reglas y contradicciones que fundamentan su base. Odette y Lo juegan con la obsesión de sus hombres mientras que ellos, que no van a «vivir más que de amor»¹³, tendrán que ganarse sus favores valiéndose del dinero.

A la pregunta de si es *Lolita* o no una historia de amor, la afirmación resulta innegable. No tenemos más que asistir al reencuentro entre Humbert y Lolita para darnos cuenta de ello. Encinta, con gafas de pasta rosa, y marchita a los dieciséis años, Dolores Schiller –su apellido de

¹³ Proust: I, 319.

casada—, ya no es más que la vetusta sombra de la nínfula que Humbert asoló; Lolita ya es una mujer, sin fabulaciones ni hechizos ninfulómanos; y Humbert la ama. Esta es su confesión: «Poco importa que sus ojos se marchitaran en los de un pez miope, que sus pezones se hincharan y rajaran, que su triángulo delicado, encantador, aterciopelado, joven, se ensuciara y desgarrara... aun así enloquecería de ternura con sólo ver tu querido rostro pálido con sólo oír tu voz juvenil y ronca, mi Lolita.» La tragedia de Humbert es precisamente haberse percatado de su amor por Lolita cuando ya no le pertenece. Trascendido el impulso sexual, los sentimientos de Humbert no conducen al desencanto; al contrario, caen en el reducto final, y siempre fatal, de la condena amorosa. Y esta es la gran diferencia entre Humbert y Swann. El héroe proustiano «descristaliza»¹⁴ su amor por Odette a través de un sueño en el que el recuerdo de sus primeros días con su amada se cuele en su memoria, desvelándole, no la Céfira de Botticelli, sino la Odette de «mejillas secas», «facciones descompuestas» y «ojos cansados»¹⁵. Humbert, por el contrario, se da cuenta de su amor por Lolita cuando ésta ya no simboliza los valores estéticos de su ideal enfermo; no obstante, y a pesar de ello, el desarrollo físico de la joven adquiere nuevos epítetos que la igualan a la obra de arte florentina imaginada por Swann: «Cosa extraña», observa Humbert, «aunque estaba como marchita, advertí definitivamente —y definitivamente tarde en el día— cuánto se parecía —siempre se había parecido— a la rosada Venus de Botticelli.»

Antes hemos mencionado el carácter misógino de nuestro narrador, expresado particularmente en sus relaciones de conveniencia con

¹⁴ Las idealizaciones estéticas de Swann hacia Odette se corresponden con la fórmula stendhaliana de la «Cristalización», aunque con algunas variantes. Casi matemáticamente, Stendhal estudió la complejidad del amor, dividiendo su proceso en distintas etapas. Tras el nacimiento del amor, aparece inmediatamente la «primera cristalización», o lo que el propio escritor define como «la operación del espíritu mediante la cual deduce de cuanto se le presenta que el objeto amado tiene nuevas perfecciones». (*Del Amor*, Madrid: Edaf, nº 203, 52) Lo extraño de Swann, sin embargo, es que esta idealización exacerbada del ser amado surge antes de su amor por Odette puesto que es por esta idolatría o «Cristalización» que Swann desarrolla su amor. Una vez identifica la belleza de Odette con la Virgen italiana, Swann está seguro de amarla; los defectos de Odette, por tanto, los cubre la «Cristalización», y no es hasta que ésta desaparezca que Swann será capaz de verlos y, consecuentemente, juzgarlos.

¹⁵ Proust: I, 448.

Valeria y Charlotte. El personaje de Rita, sin embargo, es la excepción de la novela. Varias veces divorciada, dócil y con el doble de edad de Lolita, la ebria Rita vagará del brazo de Humbert durante dos años, salpicando sus vidas con noches de evasión y bares. Su función en el desarrollo tanto moral como estético de Humbert Humbert es crucial en esta historia; con un sentido de la amistad propio de Kerouac y Cassady, ambos comparten sus tristes noches en la farsa de sus vidas. Es la misma Rita quien, en cierta medida, despierta el amor del narrador hacia la ajada Lolita a través de su relación sexual con Humbert. Dicho con otras palabras, Rita es la figura transitoria que conduce a nuestro héroe de sus brazos a los de la ya adulta Lolita. Humbert saborea ciertas partes del cuerpo de Rita, y justifica su cambio con una frase clave para entender la mente peculiar de este personaje: «Las aptitudes artísticas» —afirma— «no son caracteres sexuales secundarios, como han dicho algunos farsantes y curanderos; muy al contrario, el sexo no está supeditado al arte». Jugando una vez más con las teorías de Freud, el sexo es, tanto para Humbert como para Nabokov, secundario porque surge a raíz del arte, de la misma manera que el gusto o la personalidad. La sexualidad, por tanto, es producto del arte, y no al contrario. Pero cuando Humbert se reencuentra con su inmortal amor, finalmente, el velo ficticio desaparece y ama a Lolita tal y como es, sin idealizaciones. El ímpetu sexual ha pasado a un segundo plano y, quizás por esto, Lolita evade el aspecto erótico de su relación con Humbert y tan solo menciona que fue «un buen padre». La complejidad emocional de Humbert a lo largo de la novela se refleja, principalmente, en la esquizofrénica dualidad de sus actos. El «constante ejercicio amoroso» con el que somete a la nínfula, interrumpiendo sus juegos infantiles y llevándola al motel de turno para «un rápido contacto antes de la cena», o sus renovadas vestidas sexuales poco después de haberse saciado de ella no permiten cegar la consciencia del narrador. Humbert puede ver el dolor de la niña, la negación de su infancia a través de la monstruosidad de sus actos, y también puede oír “sus sollozos en la noche —cada noche, cada noche—», añade, «no bien me fingía dormido.» Pero la honra del narrador queda salvada en esta última entrevista entre el monstruo y la niña, pues el lado lascivo de Humbert queda reducido a la dolorosa condición de «padre» que le cuelga a los hombros de la ya gastada nínfula.

Así mismo, este reencuentro final entre los dos personajes desvela la identidad del raptor de Lolita. Quilty, un dramaturgo depravado por el que la joven «pierde la cabeza» es el verdadero monstruo de la novela, el antihéroe, y, por eso, Humbert tiene que matarlo. Su colección de parafernalia erótica —que incluye una joven con tres pechos, un libro de fotografías de ochocientos órganos masculinos, o permisos para asistir a las ejecuciones—, junto con sus orgías, y su declarada impotencia contribuyen a la perversión final de la joven. Quilty es el lado perverso del narrador, su *doppel gänger*. Humbert el poeta aniquila a Quilty el dramaturgo en la ebria parodia de un asesinato poético y catártico: «mientras tú / rompías en pedazos una muñeca / y arrojabas su cabeza / por todo lo que hiciste / y todo lo que no hice / morirás.» Con estos versos de Humbert los disparos retumban en el pecho de Quilty. Tres meses más tarde, en la Navidad de 1952, Lolita muere al dar a luz. Humbert, héroe artista y vengador del romance, muere en prisión, y con una muerte no tan poética, «trombosis coronaria». Lo único que sobrevive a esta tragedia es el manuscrito de Humbert, la novela de Nabokov. ¿Qué puede ofrecer el arte a Humbert y Lolita que no contengan el amor ni la pasión sexual? Sin duda, inmortalidad. «Pienso en bisontes y ángeles» —concluye Humbert— en el secreto de los pigmentos perdurables, en los sonetos proféticos, en el refugio del arte. Y ésta es la única inmortalidad que tú y yo podemos compartir, Lolita».

BIBLIOGRAFÍA

BATAILLE, GEORGES. *El Erotismo*. 1957. Barcelona: Tusquets, 2000.

BOYD, BRIAN. *Vladimir Nabokov: The American Years*. 1991. New Jersey: Princeton University Press.

NABOKOV, VLADIMIR. *Lolita*. 1955. Barcelona: Anagrama. 2000. Traducción de E. Tejedor

— "Sobre un libro llamado *Lolita*". En: *Lolita*. 1955. Barcelona: Anagrama. 2000. Traducción de E. Tejedor.

— *LOLITA*. 1955. London: Penguin Books, 1995.

— *The Annotated Lolita*. 1970. Ed. Alfred Appel, Jr. London: Penguin, 1995.

OLSEN, LANCE. *Lolita: A Janus Text*. 1995. New York: Twayne.

PROUST, MARCEL. *En Busca del tiempo perdido. I: Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza Editorial. 1989. Traducción de Pedro Salinas