Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

NODVS LIV
Abril de 2019

Vladimir Nabokov, escritura y mirada

Ensayo para la obtención del Certificado de Estudios Clínicos (noviembre de 2017). Supervisado por Elvira Guilañá.

Manuel González Molinier

Resum

En el siguiente ensayo, el autor toma la biografía y la producción literaria del poeta, ensayista y novelista Vladimir Nabokov, mencionado por Lacan en el Seminario 6, para hacer un recorrido por la función del fantasma, deteniéndose en la especial importancia del objeto mirada. Finalmente, el ensayo abre una hipótesis sobre la función de la escritura como anudamiento.

Paraules clau

Fantasma, deseo, Nabokov, Lolita, mariposa, objeto a, ojo, mirada, mancha, synthome, escritura.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este ensayo es abordar la cuestión del deseo, el fantasma y el objeto, tomando algunos elementos de las principales obras de Vladimir Nabokov, y apoyándonos puntualmente en algunos aspectos de su biografía, que ayudarán a orientar la investigación.

Es Lacan quien, en el Seminario *El deseo y su interpretación*, nos señala la importancia de los detalles en la interpretación de las obras literarias, al rescatar un texto de Kurt Eissler, *The function of details in the interpretation of works of literature*. En este texto, que gira sobre un escritor austriaco, Eissler supo encontrar "a través de la vida (…), cierto número de indicadores, paradójicos, que le permiten introducir preguntas que por siempre quedarán irresolutas". Con este consejo de Lacan en su observación del trabajo de Eissler, marco de entrada los límites de mi propio trabajo, para evitar repetir los errores del llamado psicoanálisis aplicado. Algunas preguntas quedarán, por tanto, sin resolver. Eissler destaca la función de esos detalles con el significante *relevant*; "el detalle pertinente, aquel que no encaja y que llama la atención", subraya Lacan. El autor del texto se detendrá en esos detalles biográficos, dándoles un "valor de guía". Estos detalles, de interés patente, nos dirán Lacan, se presentan como una discontinuidad[1].

También señala Lacan que ya "no podemos considerar la obra de arte como una transposición o sublimación" y que "limitándose a la obra de arte escrita, (…) lejos de transfigurar la realidad, (…) introduce en su estructura misma el advenimiento del corte, en la medida en que allí se

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

manifiesta lo real del sujeto, por cuanto, más allá de lo que dice, es el sujeto del inconsciente". Lacan apuntará también que "la experiencia del fantasma está íntimamente entrelazada con la obra. Luego, se torna posible que ésta exprese esa dimensión"[2].

Lacan se orientará, por ejemplo, por esos detalles *relevants*, presentes en la biografía y las fantasías descritas en la obra de Gide[3], para usarlos como guía para acceder al fantasma. Es también en el Seminario *El deseo y su interpretación*, que como sabemos, también da una importancia capital a la lectura de Hamlet, donde Lacan hace una mención a la obra de Nabokov, y a su novela más popular y polémica; *Lolita*[4].

Debemos entonces hacer caso a Lacan, en lo que se refiere a la importancia de los pequeños detalles. Esos que a veces se presentan como una paradoja o una discontinuidad. También J. -A. Miller destacó la importancia de estos detalles, estos "divinos detalles" que dieron nombre a su curso homónimo, y cuya expresión precisamente tomó de Nabokov: "acaricien los detalles, los divinos detalles"[5].

En cualquier caso, para fijar el marco de este trabajo, no está de más señalar también sus límites. Lacan lo apuntaba así en su *Homenaje a Marguerite Duras*, al definir cierto psicoanálisis de la obra de arte, que pretende atribuir un estilo narrativo a tal o cual neurosis, como "una grosería, una pedantería, (…) un patinar en la tontería", y destaca que "la única ventaja que un psicoanalista tiene derecho a sacar de su posición, aún cuando esta le fuera reconocida como tal, es la de recordar con Freud que en su materia, el artista siempre lo precede y que no tiene por qué hacerse el psicólogo allí donde el artista lo precede". De Duras, dirá Lacan que su escritura "revela saber sin mi lo que yo enseño"[6].

Volviendo a Nabokov, como vemos, ha sido un autor que ha suscitado el interés de los psicoanalistas a lo largo de los años. Él, por su parte, también dedicó numerosos comentarios a Freud y al psicoanálisis, al que criticó con fiereza, en los prólogos de sus obras o en boca de sus personajes. En la mayoría de sus novelas se hace alguna alusión despectiva o burlesca a la escuela psicoanalítica y sus métodos. El crítico Harold Bloom señalaba en su ensayo *Novelists and novels* precisamente que el rechazo al psicoanálisis fue uno de sus puntos flacos, puesto que este podría dar una perspectiva que ayudaría a entender su obra. Bloom sostiene que el odio de Nabokov al psicoanálisis parte de su miedo a que otros dieran un sentido a su obra[7]. Podría entonces intuirse un intento por parte de Nabokov de vaciar de sentido su escritura, para huir de las dos corrientes de interpretación imperantes en su época y que él detestaba por igual; la otra era el marxismo. Ambas ponían en riesgo su pretensión de desprenderse del sentido.

En el prólogo para la edición americana de su novela corta escrita en ruso, *Soglyadatay*, y titulada en inglés *The Eye*, El Ojo, dice Nabokov: "Mis libros no solo cuentan con la bendición de una ausencia absoluta de significación social, sino que además están hechos a prueba de mitos: los freudianos revolotean ávidamente en torno a ellos (…) se detienen, husmean y retroceden." Pero añade "un psicólogo serio puede distinguir entre mis criptogramas centelleantes de lluvia un mundo de disolución del alma "[8].

Involuntariamente, Nabokov parece sostener, precisamente, la misma crtica que hace Lacan a los post-freudianos, a la hora de señalar los errores de la interpretación psicoanalítica de una obra literaria, precisamente por el exceso de sentido. Por otro lado, Nabokov parece apuntar con su escritura, sin saberlo, directamente a la disolución del sujeto, a la hendidura, a la falta en ser del sujeto barrado.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

2. LOLITA O EL RESORTE DEL DESEO

Volviendo a Lacan, es importante preguntarse por qué toma *Lolita* como referencia en su seminario. Precisamente le sirve para introducir el abordaje de los fantasmas perversos, señalando muy claramente que "el fantasma perverso no es la perversión"[9] y que es un grave error técnico creer que comprendemos la perversión, en tanto en cuanto, como sujetos neuróticos, tenemos acceso a un fantasma perverso. Señala *Lolita* como una obra "bastante ejemplar" que encierra un interés por el resorte del deseo, precisamente en la estructura del deseo neurótico, que consiste en desearse deseando. Lacan señala también que, a pesar de las reticencias del autor al psicoanálisis, no deja de dar en varios momentos "el más claro testimonio de la función simbólica de la imagen i(a)"[10], y destaca aquí el sueño que tiene el protagonista, Humbert Humbert, justo cuando cree que va a acceder a su objeto de deseo, Lolita. Remitiéndonos a la obra, esta es la descripción que hace el protagonista: "Me despertó una sesión gratuita y horriblemente agotadora con un pequeño y velludo hermafrodita, absolutamente extraño para mí"[11].

Posteriormente, Lacan se centra en la estructura de la obra, separada claramente en dos partes, la primera de las cuales presenta "el carácter deslumbrante del deseo", en tanto que "medita sobre él durante 30 años"[12], los que separan ese primer encuentro con Lolita (vivido casi como un reencuentro), de la pérdida sufrida tiempo atrás, a la edad de 13 años; la de un primer objeto que había dejado en él las coordenadas de un deseo singular, Annabel Leight (nombre que, en su homofonía, es una referencia al poema *Annabel Lee*, de Edgar A. Poe)[13].

El encuentro sexual con ese primer objeto de deseo juvenil queda frustrado, primero, por la aparición de una voz (la de la madre de ella); luego, por la mirada de unos bañistas; y finalmente, por la muerte. Con la muerte emerge, en el lugar del significante que falta, un agujero que toca lo real. Así lo indica Eric Laurent en su texto *¿Qué es un psicoanálisis orientado hacia lo real?,* donde explica el duelo como "el reverso de la operación que autoriza la lógica de la forclusión", donde el significante forcluido en lo simbólico retorna en lo real. El duelo es, sin embargo, una pérdida verdadera que produce un agujero en lo real. La dimensión intolerable que para la experiencia humana es la pérdida de un otro esencial a causa de la muerte ofrece un agujero donde se proyecta un significante faltante. El duelo abre un agujero en el lugar mismo de la falta de significante en la lengua, S(?), a partir de la pérdida de un objeto en la realidad. En lugar de un significante se abre un agujero, y "la realidad viene a cubrir con un objeto-pantalla, un punto de real"[14].

Durante esas casi tres décadas que señala Lacan, las que pasan desde el objeto perdido a la ilusión del objeto reencontrado en Lolita, Humbert Humbert se afana en una búsqueda de unos rasgos, delimitados por el neologismo de la "nínfula", y unos cuerpos que den soporte a esos rasgos. Durante ese tortuoso camino entre un encuentro y una suerte del reencuentro, el sujeto muestra los estragos del deseo en el neurótico, un deseo casi desfalleciente, que hace síntoma, y que incluso lo lleva a un internamiento psiquiátrico, por accesos de melancolía.

Cuando aparece Lolita, el sujeto queda fascinado con la ilusión de reencontrar algo del objeto perdido. Era, dice, "la misma niña", refiriéndose a Annabel. Al ver a Lolita, Humbert parece experimentar la afánasis o fading, la disolución del sujeto que Lacan toma de Ernest Jones, al vislumbrar algo del objeto *a* en el lugar que ocupa en su fantasma[15]. "Los veinticinco años vividos desde entonces se empequeñecieron hasta un latido agónico, hasta desaparecer. En el brevísimo instante durante el cual mi mirada envolvió a la niña arrodillada, (…) el vacío de mi alma consiguió embeberse de todos los detalles de su resplandeciente hermosura y los cotejó con los rasgos de mi difunta novia"[16]. El objeto mirada queda, como vemos, privilegiado.

Tras este encuentro visual y ese efecto de fading, lo que observamos es a un sujeto que

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

recula, y durante un tiempo, encuentra una solución que permite sostener el deseo como un imposible. Imposible, inaccesible en tanto prohibido por la ley, lo que permite al sujeto seguir deseándose deseando. Lacan, en el seminario 10, señala "la función de la ley traza el camino deseo", como evidencia el Edipo[17]. En tanto que se prohíbe, se impone el deseo. La ley aparece como equivalente al deseo, y precisamente, surge allá donde se pone un límite al goce. Erigiendo a Lolita en lugar de falo idealizado, cuyo acceso queda prohibido, se permite una solución al problema de deseo.

En el artículo de Laurent antes mencionado, el autor toma las puntualizaciones de Lacan sobre *Lolita* para añadir algunas consideraciones sobre la obra. Destaca que, aunque se asocia clásicamente *Lolita* con la perversión, Lacan señaló que la primera parte de la novela es la construcción de un fantasma neurótico llamado Lolita, que acabará convirtiendo un nombre propio en uno común, una lolita, una palabra aún hoy de uso cotidiano. En la novela, Lolita está construida como un objeto inaccesible y, por tanto, esto corresponde al uso fundamentalmente neurótico del fantasma: erigir al objeto como un falo inaccesible, "dando una solución a lo que es la inexistencia en el corazón del régimen de la *exsistencia* del sujeto"[18].

Para Laurent, la solución fantasmática, que es el resorte que subyace a la primera parte de la novela podría hacer serie con otras obras que plantean soluciones similares, como es el caso de la Alicia de Lewis Carroll, que presenta la misma construcción de la jovencita como ídolo, y la hace tan inaccesible como era Lolita para Humbert.

En la segunda parte de *Lolita*, sin embargo, lo que se observa, según Lacan, es "la prodigiosa degradación a una realidad estancada"[19]. Lo marca la desaparición de esa barrera que acota el goce y la idea de un acceso posible al objeto. En el curso de un viaje por América, de motel en motel, dice Lacan, "el sujeto se ve despojado de todo medio de alcanzar a su partenaire", una vez caen las barreras que limitaban el acceso al objeto y hacían de solución, el sujeto cree poder alcanzarlo, se desestabiliza la solución, y el personaje ve ante sus ojos como el objeto se aleja, quedando ya Lolita en calidad de desecho.

"Advertí de pronto, con una especie de nausea, cuánto había cambiado desde que la conocí, dos años antes. Sin duda, el mito se había venido abajo. (…) Su cutis era ahora el de una vulgar adolescente desaliñada…"[20].

La operación se asemeja a la que Éric Laurent utiliza para explicar la función de Ofelia en *Hamlet*, que tras su muerte, pasa "de la posición de falo idealizado, obstáculo fascinante a toda acción, inaccesible, a la posición de resto y de objeto *a*"[21]. Podríamos decir que algo similar ocurre con la función de Lolita en el problema del deseo de Humbert, y que se pone de manifiesto a partir de la segunda mitad de la novela, cuyo ecuador lo marca el definitivo encuentro sexual de Humbert con su objeto, una vez fallecida la madre, que hacía de obstáculo y mantenía al objeto en el lugar de lo inaccesible. A partir de ahí, todo el aparato fantasmático se desmorona.

La desestabilización del fantasma neurótico, por cierto, empuja brevemente a Humbert Humbert a los límites de la paranoia, cuando empieza a notar la presencia de lo siniestro, en forma de un doble perseguidor que, en tanto omnivoyeur, pura mirada, que ve pero no es visto, sabe todo sobre él y Lolita, y puede denunciarlo ante la ley, y quedarse con el objeto y, él sí, gozar de él.

Ese otro es Quilty, que circula por todo el texto como una sombra y que a penas surge al final, en tanto imagen especular, a la que hay que dar muerte. Quilty es, dice Lacan, quien accede al objeto, y sería "el perverso en sentido estricto". Lacan señala que lo ejemplar de esta estructura es que nos puede ayudar a captar que "nunca es posible realizar una estructura

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

perversa si no es al precio de una extrapolación". Lacan señala, finalmente, que en relación al deseo, ambas estructuras, perversión y neurosis, se oponen [22].

3. FANTASMA NEURÓTICO Y FANTASMA PERVERSO.

Recordemos que en el texto *El fetichismo*, Freud señala un mecanismo específico que opera en la estructura perversa, y que se diferencia de los mecanismo neuróticos (*Verdrangung*) y psicóticos (*Vewerfung*), sería a renegación o *Verleugnung*, que opera en el fetichismo para negar la castración materna. El fetiche tendría como función, al mismo tiempo, la de sustituir al objeto faltante, el falo materno, para a su vez negar su falta. Es una manera, por tanto, de negar la castración[23].

Lacan, en el Seminario de *La angustia*, define la perversión como una respuesta del sujeto para la falta en el Otro, tapa esa falta. El perverso necesita, por tanto "hacer existir al Otro". En el capítulo titulado *Más allá de la angustia de castración*, Lacan aborda la diferencia entre el fantasma perverso y el fantasma neurótico, precisamente valiéndose de la angustia para profundizar en la función del objeto[24].

En el esquema que utiliza en este seminario, define i'(a) como la imagen de nosotros mismos reflejada en el Otro, que actúa como espejo. Esa imagen está autentificada por el Otro, pero es falaz, engaña, porque se caracteriza por una falta. Esta imagen, que polariza el deseo, aparece velada, puesta como una ausencia. Y esta ausencia es la posibilidad de una presencia en otra parte, allá donde es inaprensible para el sujeto. Esto es, indicará Lacan, el objeto *a*, en la función que cumple en el fantasma, y ha quedado, efectivamente, ejemplarmente representada en la estructura de una obra de ficción como es *Lolita*.

En ese esquema reserva un lugar a la angustia de castración (-phi), este lugar no se inviste en el plano de la imagen especular, sino que se sitúa en el cuerpo, pertenece a lo que Freud definió como narcisismo primario, y tiene relación con el autoerotismo o el goce autista. Cuando algo aparece en este lugar, lo que emerge es la angustia. Esta angustia de castración fue el tope de Freud, la roca de la castración, pero Lacan insistió en que se puede ir más allá.

La castración, en su estructura imaginaria, es la fractura que se produce ante la imagen libidinal del semejante, y viene a dar cuenta del llamado trauma de la escena primaria. Pero Lacan insiste en que esa fractura imaginaria es utilizable para otra función. Lo que hace retroceder al neurótico, nos dirá Lacan, no es la castración, sino que hace de su castración lo que le falta al Otro, y por tanto, la toma como garantía de su existencia.

Lacan apunta a que lo único que puede asegurar la relación del sujeto con el universo de los significantes (el Otro), es que en algún lugar haya goce. Esto sólo se puede asegurar con un significante, y ese significante por fuerza, falta. Ese significante que garantiza el goce falta. Esto es lo que formulará en *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo* como "No hay Otro del Otro"[25], que se simboliza como el A barrado y puntualiza que se leerá "significante de una falta en el Otro". Y en ese lugar donde falta el significante, el sujeto aporta el signo de su propia castración.

En *Subversión del sujeto…* señala claramente que, mientras el Edipo es un mito, no lo es la castración. Ese significante de la falta viene a decir que "el goce está prohibido a quien habla (…) y la ley se funda en esa misma prohibición". Nos dirá que no es la ley la que impide el acceso al goce, sino que ésta es casi su consecuencia natural. Es el placer, en tanto nexo con la vida, lo que pone límite al goce. Es el goce, como infinito, lo que hace necesaria su

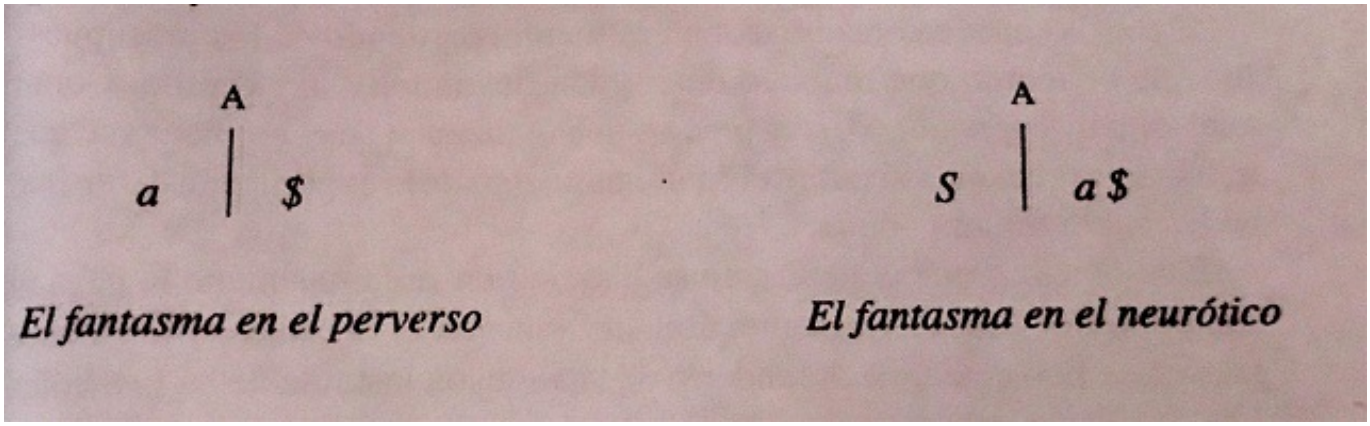
Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

prohibición, y para hacer marca de ésta, requiere un sacrificio, y este se hace en el mismo acto de elección de su símbolo, el falo.

El falo estaría destinado a dar cuerpo al goce en la dialéctica de deseo. Es en el paso del (-phi minúscula) de lo imaginario a lo simbólico. En lo simbólico se erigirá el Phi mayúscula, falo simbólico como significante del goce. El órgano eréctil queda, respecto al goce, como parte faltante de la imagen deseada. De esta forma opera la castración, que es el precio que pagamos por la entrada del sujeto en el orden simbólico, en la palabra.

¿Qué lugar queda entonces al fantasma?

En el seminario de *La angustia*, Lacan nos dice que el fantasma, se explica mejor como ficción, y que, en sí, es un anhelo, "un anhelo bastante ingenuo", que humorísticamente, nos dice él, puede resumirse, en que "el Otro se quede pasmado ante ese objeto que soy, con la salvedad de que yo me veo"[26].



Situando al Otro (A) como espejo, en el caso del perverso, "las cosas están en su sitio", el objeto *a* está donde el sujeto no puede verlo (de hecho, está en el lugar del espejo que corresponde al sujeto) y el sujeto tachado está en su lugar, en la imagen que devuelve el espejo. Para el perverso, lo que es inconsciente es el modo en que la cosa funciona, pero él se ofrece al goce del Otro.

El neurótico, sin embargo, se sirve del fantasma de un modo particular. El neurótico, que es quien nos reveló el fantasma en su estructura, por lo que hace con él y también porque, como es esperable, con eso nos embauca. El fantasma del neurótico está situado todo él en el lugar del Otro y, al apoyarse en él, aparece como perversión. En este fantasma, algo del orden del objeto aparece encima de la imagen i'(a), lugar del (-phi), el lugar de aparición de la angustia y, por tanto, el uso que le da es el de defenderse de la angustia. Pero dice Lacan que ese objeto *a* que el neurótico se hace ser en su fantasma, es un *a* postizo. Es postizo y le sirve de defensa contra su angustia y, además, como cebo con el que retiene al Otro, y a esto debemos el psicoanálisis. Cabría apuntar que a esto debemos también algunas obras literarias.

En *Subversión del sujeto…,* Lacan señala que, en la perversión, el fantasma apenas explica la función del deseo en el hombre, debido a la dominancia del objeto *a* en el sitio privilegiado del goce. La recuperación de este goce se hace a partir de hacerse instrumento del goce del Otro. Sin embargo, en el neurótico, la función de la fórmula del fantasma es más interesante, justamente porque la falsea. El neurótico es aquel que identifica la falta del Otro con su demanda. Sin embargo, ese acento que recae en la demanda oculta su angustia ante el deseo del Otro. En la fobia, esta angustia queda casi en la superficie, cubierta sólo por el objeto fóbico. En el obsesivo, será a partir de negar el deseo del Otro en el fantasma, acentuando lo imposible. En la histeria, manteniendo el deseo insatisfecho[27].

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

En definitiva, mientras que el neurótico presenta una falta en ser, debe buscar lo que le falta en el Otro; el perverso, sin embargo, sabe sobre el goce y trabaja para el goce del Otro, le hace sentir la falta, causando angustia.

4. NABOKOV, EL FANTASMA COMO FICCIÓN

Volviendo a la obra de Nabokov, sería interesante preguntarnos, a fin de dilucidar algo de la estructura, ¿qué uso da al fantasma?

Tras el inesperado éxito de *Lolita*, Nabokov escribió una sarcástica introducción a su reedición americana[28], en la que, con burlona ambigüedad, se reía de aquellos que habían creído ver algo biográfico en su elaboración del personaje de Humbert Humbert, en el que, como es habitual en él, no era difícil encontrar ciertos rasgos nabokovianos. Inevitablemente, es tentador preguntarse si, efectivamente, Nabokov estaba del lado de Humbert Humbert, lo que lo situaría, nos apunta Lacan, del lado de la neurosis, o si por el contrario, estaba del lado de Clare Quilty, es decir, si se trataba de un auténtico perverso. Puesto que Nabokov no es un sujeto en análisis, ni parece que nunca se hubiera prestado a ello, no podremos contestar a esa pregunta desde la clínica. Pero quizá sí que podemos abordar algunas cuestiones de su biografía y algunos elementos de su obra, algunos de esos hechos *relevants* que apuntamos al inicio, a través de los cuales podamos pensar las posibilidades de una fórmula fantasmática.

Para entender mejor este camino que aborda la perversión y el rasgo perverso a través de la figura y la escritura de Nabokov, es preciso pasar por algunos capítulos de su biografía.

Vladimir Nabokov nació en San Petersburgo a finales del siglo XIX, concretamente el 23 abril de 1899, en Vyra, la casa de campo de su familia. Educado en la primera infancia por institutrices francesas e inglesas, que le enseñaron ambos idiomas, aprendió el inglés antes incluso que el idioma familiar, el ruso. Nabokov nació en el seno de una familia de la aristocracia rusa; hijo de Vladimir Dmitrievich Nabokov y Elena Ivanovna Rukavishnikova; su padre era jurista y estadista; su abuelo había sido, a su vez, ministro de Justicia y su abuela era la baronesa María Von Korff. También tuvo una tía, Praskovia, doctora en medicina y autora de obras de psiquiatría.

En 1919, con la revolución bolchevique, la familia fue desposeída de sus tierras y fortunas, y tuvieron que emigrar en un peregrinaje que los lleva a Crimea, Grecia, Londres, donde Nabokov comienza a estudiar en el Trinity College de Cambridge; y finalmente a Berlín, centro del exilio ruso. A pesar de la pérdida del dinero y las posesiones familiares, Nabokov siempre desdeñó a los exiliados que sólo lamentaban la pérdida de riqueza. Lo perdido, para Nabokov, estaba en otro orden. "La nostalgia que he estado acariciando durante todos estos años no es el dolor por los billetes de banco perdidos sino una hipertrofiada conciencia de infancia perdida"[29]. De su infancia proviene, precisamente, una afición a la caza y colección de mariposas en la que, como rasgo singular, nos detendremos más adelante. Posteriormente, siguiendo por los desfiladeros del significante, también surgiría un interés consecuente por el estudio entomológico, es decir, por los significantes puestos en orden por la ciencia taxonómica. En su autobiografía, *Habla, memoria*, Nabokov explica que pasó de un interés infantil casi obsesivo por las matemáticas y el álgebra (es decir, por la pura lógica), que finalmente abandonó, a un interés por las mariposas y su estudio; un interés, este sí, que le acompañó toda su vida.

La llegada a la escritura es algo posterior, pero también le acompañó hasta el final. Consta como dato biográfico que es en 1916, es decir, con 17 años, cuando Vladimir Nabokov

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

empieza a escribir poesía. Sin embargo, éstas no son publicadas hasta que su padre funda el periódico liberal *Rul*, destinado al exilio ruso. Curiosamente, el joven Vladimir renuncia inicialmente al apellido paterno para firmar sus obras, y elige el pseudónimo de Vladimir Sirin. El Sirin es un animal de la mitología rusa que tiene dos características principales, tiene cabeza de mujer y cuerpo de pájaro, y por tanto posee alas.

En 1922, el padre de Nabokov es asesinado en un atentado perpetrado por fascistas rusos, al interponerse en el camino de una bala dirigida al político ruso Pável Miliukov. La muerte del padre, sorprendido por la contingencia de encontrarse con una bala que no iba dirigida él, marcaría el definitivo desmorone de la institución familiar y la toma del joven Vladimir del lugar del padre, y con esto, de su apellido, que acabaría usando para firmar toda su obra ulterior. De alguna manera, el deseo del neurótico, el Padre muerto, entra en juego, y a su vez, esto marca el abandono de este significante mitológico, alado y femenino, y la toma definitiva del apellido Nabokov.

Esto debería hacernos recordar en *La dirección de la cura y los principios de su poder* lo que nos dice Lacan, a propósito de la intervención de Freud en el caso de el hombre de las ratas "esa función (la función del Otro) en la neurosis obsesiva se aviene a ser llenada por un muerto, y que en ese caso no podría serlo mejor que por el padre, en la medida en que, muerto efectivamente, ha alcanzado la posición que Freud reconoció como la de Padre absoluto"[30].

El mismo año del fallecimiento del padre, el joven Vladimir obtiene la licenciatura en Cambridge y vuelve con su familia a Berlín. Vladimir se compromete con Svetlana Siewert, a la que había conocido en Berlín, pero ésta, presionada por su familia, que no veía con buenos ojos el oficio de poeta, rompe el compromiso en enero de 1923. El 8 de mayo de ese mismo año, Nabokov conoce a la que sería su mujer hasta el fin de sus días, Vera Slónim, a la postre Véra Nabokov, en un baile benéfico organizado por los exiliados rusos. Aunque uno y otro no se ponían de acuerdo en el día exacto del encuentro, ambos coincidieron siempre en una característica de este encuentro, se trataba de un baile de disfraces y ella se presentó con un antifaz "una media máscara de Arlequín de la que no quiso desprenderse en ningún momento"[31]. La máscara de arlequín, que en su forma e imagen, guarda una gran similitud con una mariposa, tiene una peculiaridad, el antifaz recorta un lugar para que asome la mirada, dejando unos ojos en sus alas. Un detalle éste que, ellos mismos nos lo indican, no carece de importancia.

La vida de Nabokov, por tanto, estuvo atravesada, al menos, por dos constantes, que quedan ya a estas alturas de su biografía, fijadas. Una es su relación con la palabra y la escritura, y otra, su relación con las mariposas, que podría pensarse una afición, de no ser porque esta tenía unas características muy especiales. Lacan toma, en *La dirección de la cura…* las palabras de Abraham, a propósito de su original introducción de los objetos parciales, para decirnos que según éste, la relación de objeto queda "típicamente demostrada" en la actividad del coleccionista[32]. Por tanto, es interesante detenernos en Nabokov como incansable coleccionista de mariposas.

Nabokov declaró que, de no haber estallado la revolución rusa, jamás hubiera escrito una sola palabra, y se hubiera dedicado toda su vida al estudio y observación de las mariposas, tal era la fuerza con la que quedaba capturado en ello su deseo. De modo que la escritura aparece, en palabras del propio autor, para anudar algo de lo que quedó desanudado en esa infancia que se inscribe como algo perdido, que deja una falta. Por tanto, algo que, según creía él, las mariposas podían haber mantenido anudado, al encontrarse con la contingencia de la revolución y el exilio, requirió, suplementariamente, la escritura.

Tras la revolución y el exilio nunca dejó de escribir, y tampoco nunca dejó de buscar mariposas. En sus propias palabras, lo explicaba: "he cazado mariposas en diversos climas y con diversos

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

disfraces: como guapo niño con pantalones cortos y gorra de marinero; como larguirucho expatriado cosmopolita con pantalones anchos de franela y boina; como gordo anciano de calzón corto y cabeza descubierta. La mayor parte de mis vitrinas han tenido el mismo destino que nuestra casa de Vyra"[33]. Revela así algo importante: las mariposas, como objeto, una vez atrapados, pierden todo su valor, todo el brillo agalmático, y quedan como desecho, como *palea,* representados por ese objeto caído que es la casa donde transcurrió su infancia y que quedó expropiada y abandonada. El objeto causa de deseo, sin embargo, siempre salta a otro lugar, el brillo está en otra mariposa, aquella que queda por atrapar. Las mariposas serán el significante de una falta, y su búsqueda, una asíntota, que permitió al sujeto desearse deseando. Esta búsqueda de las mariposas guarda una similitud con el esquema lógico que, como vimos, subyace a su novela *Lolita*, y que también atraviesa su última gran obra, *Ada o el ardor*. Un sujeto siempre en búsqueda de algo inasible, huidizo, imposible de capturar: el objeto *a*.

Su relación con la escritura, y en particular, con el lenguaje, seguía una lógica similar a la caza de las mariposas. Empeñado en atrapar la belleza, ésta se escapaba una y otra vez. En una clase sobre *La metamorfosis* de Kafka, comentó a sus alumnos, "Atrapar el misterio de las cosas (…) esa es mi sugerencia para todos los que toman el arte seriamente. Podemos separar la historia, averiguar cómo cada pedazo encaja con el otro, cómo una parte del patrón responde a la otra; pero uno tiene que poseer dentro de sí alguna célula, algún gen, algún germen que vibre en respuesta a sensaciones que uno no puede definir ni ignorar. Belleza más compasión, es lo más cercano que podemos llegar a una definición de arte. Donde hay belleza hay compasión, por la simple razón de que la belleza debe morir: la belleza siempre muere, lo general muere con lo específico, la colectividad muere con la individualidad"[34]. Es decir, la palabra mata la Cosa, el significante mortifica.

Esta muerte significante, esta tortura, también le persiguió en su más íntima relación con la palabra, su tarea de traductor. En su condición de exiliado del lenguaje, también veía perderse una y otra vez la belleza de su ruso natal al traducirlo al inglés. Podría pensarse que este exilio de su lengua guardaba relación con su condición de exiliado, pero como ya mencionamos, hay un exilio anterior, debido a su educación en otro idioma; condición ésta que recuerda al caso del fetichista de Freud, donde brillo en la nariz ("*glance/glanz auf der nase*")[35] que saltaba de un lado al otro, provenía de su educación en otro idioma.

En un epílogo a *Lolita* lo describía así "Ninguno de mis amigos americanos ha leído mis libros en ruso, y, por consiguiente, cualquier apreciación de los escritos en inglés estará completamente desenfocada. Mi tragedia privada, que no puede ni debe, en verdad interesar a nadie, es que tuve que abandonar mi idioma natural, mi libre, rica, infinitamente dócil lengua rusa, por un inglés mediocre"[36].

En muchas de sus obras, los protagonistas son sujetos tratando de atrapar "la belleza", que aparece como un rasgo, un brillo fugaz. Todos tratan de fijarla, como Humbert Humbert persiguiendo a sus nínfulas, o como el propio Nabokov, eligiendo con cuidado y deleite las palabras o clavando las agujas en las alas de la mariposa; pero siempre sin éxito. Lacan, en *Kant con Sade* nos dice "la función de la belleza: barrera extrema para prohibir el acceso a un horror fundamental"[37]. Nabokov siempre declaró que su única búsqueda era la de la belleza, lo único importante. Quizá una defensa contra el goce. En esta cuestión está del lado de Sade, él mismo nos lo dice, cuando al final de Lolita la compara, usando un paréntesis, con el personaje de Justine[38]. De hecho, ese neologismo de la nínfula, usado no sólo en *Lolita*, también en *Ada o el ardor*, comparte las características de esa belleza inocente de los personajes sadianos, belleza que luego será brutalmente mutilada.

Puede haber algo en la escritura de Nabokov de la vindicación sadiana del derecho a acceder

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

al goce, aunque no del dolor como la vía primordial. Sin embargo, la vida de Nabokov parece más bien la historia de cómo atrapar un deseo que se escapa, rebotando de mariposa en mariposa, de nínfula en nínfula, de palabra en palabra; y para eso más bien habría que verlo del lado del fetichismo, dado que en el fetiche, "el deseo va a agarrarse donde puede", nos dice Lacan en el seminario de *La angustia*[39]. También en su coleccionismo de mariposas puede aparecer un rasgo sádico, al atrapar a las mariposas para luego matarlas y atravesarlas con un alfiler. En su escritura, los fantasmas que pueblan su escritura, a veces de contenido sádico, parecen hacer la función que tiene en la neurosis, la función de una escena que da sostén imaginario al goce y que, en última instancia, busca tener agarrado al Otro, provocando su angustia o su pasmo. La de Nabokov, sin embargo, parece la historia de un sujeto buscándose a sí mismo como sujeto, y hallándose siempre como hendidura; un sujeto que se desvanece justo cuando parece que se va a conseguir aprehender. El sujeto, decía Lacan, "si aparece de un lado como sentido, del otro aparece como afánisis"[40].

5. LA MARIPOSA Y LA MIRADA COMO OBJETO *a*

Para comprender a este sujeto dividido, para intentar cazar algo de eso, habrá que pensarlo desde la lógica del fantasma. Para ello, seguiré tres ejes, que apuntan finalmente en la misma dirección, esa dirección es la mirada como objeto *a*, y la pulsión, como pulsión escópica.

Para ello empecemos por aquello que fue la primera causa privilegiada de deseo en Nabokov, y que por ser algo tocante a la propia falta en ser, atravesó toda su vida: Las mariposas.

Tomaré algunos de los fragmentos de su autobiografía, *Habla, memoria*, para destacar un detalle que hace serie, y que por ello, orienta mi investigación. El propio Nabokov nos da las coordenadas de su deseo en el inicio del capítulo sexto de esta biografía, que dedica precisamente a los orígenes de su interés por los lepidópteros:

"Si mi primera mirada de la mañana buscaba el sol, mi primer pensamiento estaba dedicado a las mariposas. (…) El acontecimiento originario fue bastante trivial. En la mata de madreselva que colgaba sobre el respaldo tallado de un banco que se encontraba justo en frente de la entrada principal, mi ángel de la guarda (cuyas alas, con la sola excepción de la ausencia de la aureola florentina, recuerdan las del Gabriel de Fra Angélico) me señaló un raro visitante, una espléndida criatura de color amarillo pálido con manchas negras, almenados azules y un ojo cinabrio en cada una de sus negras colas orladas de amarillo. Mientras exploraba la flor inclinada de la que pendía, levemente doblado, su empolvado cuerpo, sacudía incansablemente sus grandes alas, y mi deseo de conseguirla fue uno de los más intensos que haya experimentado jamás"[41].

Como decimos, sólo hay que ceñirse a las palabras del propio Nabokov, para comprender que algo del objeto apareció, a modo de reflejo, en las alas de la mariposa. La mariposa de la que habla, y que capturó su deseo, acaba siendo capturada y guardada en un armario, pero finalmente escapa cuando se abre la puerta, "para no ser al poco rato más que un punto dorado".

La descripción, más allá de su mérito literario, resulta bastante paradigmática del objeto causa de deseo, casi alcanzado, luego perdido e inscrito como falta. Una falta que es el signo de la castración, y que siempre intentará ser de algún modo repuesta. Lo que nos hace pensar si, efectivamente, este recuerdo encubridor, aparentemente sencillo, basta para explicar lo que hace serie, de forma incansable, y atraviesa toda la vida del sujeto, o si debemos ir más allá. Intentemos ir más allá.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

La mariposa, en el plano simbólico, aparece como un S1 que también estará ligado al padre, por ejemplo, en una anécdota que cuenta en otro fragmento del libro, a propósito de una mariposa de su colección que había heredado de su progenitor. Lo explica así:

"Había cierto rincón del bosque, un puentecillo que cruzaba un pardo riachuelo, en donde mi padre hacía una piadosa pausa para recordar la rara mariposa que (…) cazó para él su preceptor alemán. Él y sus hermanos se habían detenido bruscamente, desvalidos y excitados ante la aparición del codiciado insecto, que se había posado sobre un tronco muerto y hacía subir y bajar, como si respirase en estado de alerta, sus cuatro alas rojo cereza, con una mancha ocular payoniana en cada una de ellas"[42]. El deseo aparece, entonces, como deseo del Otro. Pero hay algo más.

Hay un detalle que no debe pasar desapercibido en estas dos anécdotas, concernientes a las mariposas, que tocan algo del objeto y del deseo, y es la descripción de manchas en forma de ojo en sus alas, es decir, la presencia de ocelos.

El fenómeno de los ocelos fue abordado por Lacan de forma detallada en el Seminario *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, en una parte de éste que se agrupó bajo el subtitulo *De la mirada como Objeto a minúscula*, donde toma como referencia la obra de Maurice Merleau-Ponty *Lo visible y lo invisible*, obra en la que Lacan señala que, llevando al límite la fenomenología, su autor señala "la dependencia de lo visible respecto de aquello que nos pone ante el ojo del vidente"[43], donde lo importante al final no es el ojo, sino algo que es anterior a él, "la preexistencia de una mirada. Sólo veo desde un punto pero, en mi existencia soy mirado desde todas partes"[44]. Nos dice Lacan que la pulsión a nivel del campo escópico se manifiesta precisamente en la esquicia entre el ojo y la mirada. Es ahí donde toma importancia la función de la *mancha*, "porque marca la preexistencia de un dado-a-ver respecto de lo visto"[45].

Para hacer percibir esa esquizia, Lacan toma precisamente el fenómeno del mimetismo. Para Lacan, la idea de que el mimetismo tiene que ver con la adaptación es completamente errónea, y toma el libro de Caillois *Medusa y compañía* para dar cuenta de ello, donde se detalla que no se ha demostrado que estos fenómenos ayuden a engañar a los depredadores, sino más bien lo contrario. La cuestión que resalta Lacan es que, en el mimetismo, el animal, el insecto, en un fondo veteado, se hace veta, no fondo. En un entorno con machas, el ser se hace mancha. Éste, nos dice Lacan, es el fenómeno original del mimetismo. Estos fenómenos, nos dice, "son análogos, a nivel animal, a lo que en el humano se manifiesta como arte"[46].

Precisamente en esta misma línea se expresa Nabokov en *Habla, memoria*, cuando trata de explicar su fascinación por las mariposas, especialmente, con este fenómeno de la mímesis y la mancha:

"A mi me atrajeron en especial los misterios del mimetismo. Sus fenómenos mostraban una perfección artística que sólo se relaciona generalmente con las cosas hechas por el hombre" Y pasa a detallar como "las manchas en las alas de las mariposas imitan los jugos venenosos que realizan las máculas en forma de burbuja (…). Cuando una mariposa tiene que parecer una hoja, no solamente reproduce de forma bellísima todos los detalles de la hoja, sino que además, numerosas marcas que imitan los agujeros perforados de los gusanos". Y luego señala "La selección natural en el sentido darwiniano de la expresión no bastaba para explicar la milagrosa coincidencia de la apariencia imitativa (…); tampoco me parecía suficiente apelar a la lucha por la vida cuando comprobaba hasta que extremos de sutileza, exuberancia y lujo miméticos podía ser llevado un mecanismo defensivo, que en cualquier caso va muchísimo más lejos de lo que pueda apreciar ningún predador. Descubrí así, en la naturaleza los placeres no utilitarios que buscaba en el arte"[47].

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

Pero, al introducir aquí la pulsión escópica, cobra importancia precisamente el ocelo como mancha que reproduce un ojo, dado que, a su vez, atrapa y devuelve la mirada. Lacan nos dice que la mirada puede contener el objeto *a*. "La mirada puede llegar a simbolizar la falta central expresada en el fenómeno de castración, (…) es un objeto a reducido a una función puntiforme, evanescente, deja al sujeto en la ignorancia de lo que está más allá de la apariencia"[48]. El sujeto queda ligado a aquello que determina su propia esquizia "un objeto privilegiado, surgido de alguna separación primitiva, de alguna automutilación inducida por la aproximación misma de lo real": el objeto *a*[49].

Cuando la mariposa, con su ocelo, devuelve la mirada, refleja algo de ese objeto *a*, que atrapa al sujeto en ese "me veo verme" que Lacan tomaba de Valéry. Somos seres mirado en el espectáculo de un mundo omnivoyeur, nos dice. Es una mirada imaginada en el campo del Otro, y la ilusión de "verse verse" tiene una estructura vuelta del revés, como la metáfora del dedo de guante dado la vuelta, que toma de Merleau-Ponty, y que se asemeja a la estructura del cogito cartesiano. El sujeto, sin embargo, estará inserto precisamente en la hendidura.

Hay un sueño que Nabokov relata en su biografía que ilustra perfectamente esta estructura que se da la vuelta a si misma:

"Poco después del caso del armario localicé una espectacular polilla (…) y mi madre la despachó con éter (…). Una vez, ya de mayor, estuve bajo los efectos del éter durante una apendicectomía, y con la viveza de una calcomanía, pude verme a mi mismo en trajecito de marinero colocando sobre la tabla el recién aparecido pequeño pavón de noche, de acuerdo con las instrucciones de una dama china que yo sabía que era mi madre. Todo estaba allí, brillantemente reproducido en mi sueño, mientras mis partes vitales quedaba expuestas: el empapado algodón absorvente frío como el hielo, apretado contra la cabeza lemuroide del insecto; el satisfactorio crujido que producía el alfiler al penetrar la dura corteza de su tórax…"[50].

Este sueño que Nabokov nos brinda tiene inevitables resonancias fantasmáticas, si nos percatamos del detalle. Mientras él está siendo operado, bajo los efectos del éter, sueña con que él "opera" a una mariposa, con ayuda de "una dama china" que sabe que es su madre. De modo que Nabokov es la mariposa, en el justo momento de ser atravesada por el alfiler, en este caso el bisturí. Y él, como clásicamente se indica para reconocer el fantasma, está en ambos lados, fuera y dentro de la escena, es decir, en la hendidura. El sueño representa esa estructura en dedo de guante, vuelta del revés.

Lacan ejemplifica esto, también en el Seminario 11, en el sueño de la mariposa de Chuang-tzú. En este sueño tomado por Lacan, Chuang-tzú sueña que es una mariposa, y a su vez se pregunta si no es la mariposa la que sueña que es él. Esto tiene que ver con el efecto que produce en el sujeto los efectos de los dibujos de sus alas, esos colores son "un dar a ver gratuito" que además permite ver a la mariposa "en su realidad de mirada". Lacan nos dice que esta mariposa no es diferente de la que produce el pánico fóbico en el hombre de los lobos, donde "el aleteo no está muy lejos de la causación, de la rayadura primitiva que marca su ser alcanzado por primera vez por la red del deseo"[51]. De esta forma podemos entender mejor el efecto de fascinación causado en Nabokov.

Este efecto de fascinación, de atrapamiento, que pronto da lugar a los signos de un goce, y los rasgos de una neurosis infantil, que podemos seguir explorando en la narración del propio Nabokov, explicando su afición:

"Desde su comienzo, esta actividad tuvo muchas facetas que centelleaban de forma combinada. Una de ellas el agudo deseo de soledad, ya que cualquier acompañante, por

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

silencioso que sea, entorpecía el concentrado disfrute de mi manía. Su gratificación no admitía compromisos ni excepciones"[52]. Aquí, por tanto, ya no estamos ante aquel primer objeto de deseo, relumbrante de brillo fálico, sino que resuenan las connotaciones de un mandato superyoico de goce.

Podemos ver, por tanto, que la mariposa hace de máscara, de velo, de la mirada como Objeto *a*.

J. -A. Miller, en *La experiencia de lo Real en la clínica psicoanalítica*, toma un texto de Freud a propósito de la ceguera histérica, llamado *La perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis*[53] para explicar como el cuerpo de la histeria hacía una objeción, un repudio del significante amo, y uno de sus órganos dejaba de servir a la función general, para emanciparse, convertirse en puro objeto parcial. Señala Miller que la ceguera no es la única manera en que la pulsión puede tomar al órgano, también pueden los ojos quedar extraordinariamente abiertos.

En cualquier caso, lo que Miller viene a apuntar es que, como nos indica Freud, "el cuerpo es un campo de batalla pulsional entre el yo y las pulsiones parciales". La emancipación del órgano da paso al cuerpo fragmentado por el goce pulsional. ¿Por qué ocurre este fenómeno? Porque los órganos, en el individuo erotizado, pueden volverse soporte de un goce. "El ojo puede –y debería- servir al cuerpo para orientarse en el mundo, para ver, y helo aquí que comienza a servir a lo que Freud llama la *Schaulust*, el placer de ver" y añade Miller, "los ojos no sólo perciben las modificaciones del mundo exterior (…) sino también las propiedades de los objetos por los cuales estos son elevados al rango de objeto de la elección amorosa"[54].

Hay una novela de la etapa rusa de Nabokov, es decir, bastantes años anterior a *Lolita* y a toda su prosa en inglés, donde ya aborda muy claramente a esta cuestión: la mirada, que emerge como puro objeto parcial. La obra se tradujo, precisamente, como *El Ojo* (*The Eye*, en su versión inglesa), aunque el título encierra un problema de traducción no exento de importancia, que nos servirá más adelante para anudar la relación entre el ojo, la mirada y la escritura. El título de la novela es *Soglyadatay* y es un antiguo término militar, según explica el propio Nabokov en el prólogo de la obra, que significa "espía" u "observador". Nabokov explica que ninguno de estos términos tiene "la flexible amplitud" de la palabra rusa, de modo que, en el momento de traducir la obra al inglés, traducción que asumió el propio autor, en un intento imposible de mezclar significado y sonoridad, decide dejarla simplemente en "eye", ojo, cuya pronunciación se asemeja al final de la palabra rusa.

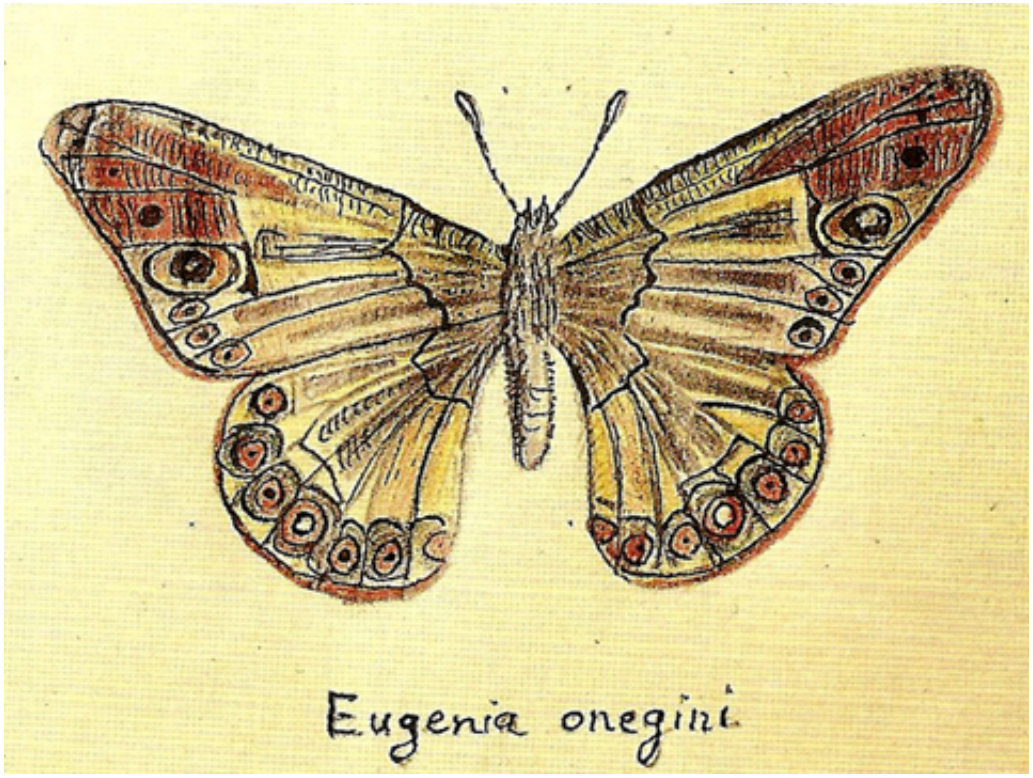
Esa novela corta acaba con un largo monólogo donde dice "me he dado cuenta de que la única felicidad en este mundo consiste en observar, espiar, acechar, escudriñarse a uno mismo y a los demás, no ser más que un gran ojo"[55].

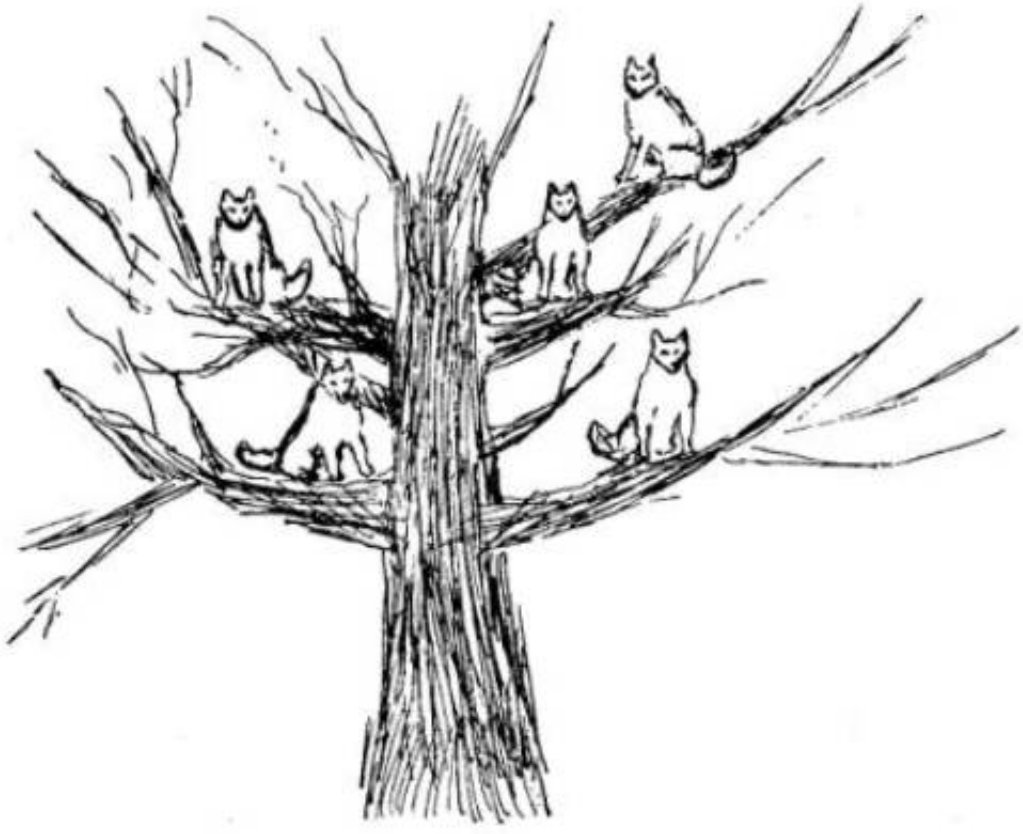
Miquel Bassols, *L'inrevés del somni (El revés del sueño)*, toma como referencia esta novela de Nabokov para abordar el objeto pulsional. Nos dice que "se trata de la experiencia del cuerpo llevada hasta el límite del recuerdo, la experiencia de la pulsión más irreductible al lenguaje, una experiencia que sólo los bordes de un cuerpo reducido a la frontera de sus agujeros nos permitiría representar, en una experiencia de satisfacción pulsional que el psicoanálisis sitúa muy precisamente al revés del sujeto del significante, $, una vez este sujeto ha sido reducido, por ejemplo, a un ojo como en la narración de Nabokov, es decir a un puro objeto pulsional , la mirada en este caso"[56].

En definitiva, a partir de todos estos ejemplos, se va perfilando el privilegio de la mirada en el caso de Nabokov, que además, tenía el placer de dibujar las mariposas que atrapaba, muchas de ellas, con sus exuberantes ocelos, y regalarle los dibujos a su mujer. Esto puede enlazarse

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

con lo que Lacan aborda en el seminario de *La angustia*, cuando explica como en el sueño del hombre de los lobos[57], o en la psicosis del caso de Bobon[58], como en otros innumerables ejemplos de la clínica, el dibujo de un árbol solo hace de soporte para aquello que realmente cobra importancia: la mirada. Lo importante es que algo enmarque el objeto mirada.





Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539



En Nabokov, las alas de mariposa, que tantas veces dibujó, podrían hacer de este mismo soporte de la mirada, mientras que mediante su escritura, podría suscribir aquel “Io sonno sempre vista” que hacía de marco. Podría sostener la frase en toda su ambigüedad. Nabokov

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

en su obra siempre era "visto" por el lector, pero también siempre era "vista", en tanto narrador omnivoyeur, espía y observador, como ese gran ojo que emerge al final de su novela.

6. LA ESCRITURA EN NABOKOV: UN FANTASMA, ¿UN SYNTHOME?

J. -A. Miller señala, en *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica* que, mientras el síntoma aparece del lado de la significación, el fantasma está en Lacan del lado de la satisfacción. El concepto de *synthome* surge precisamente para reunir síntoma y fantasma, y mantener anudados los tres registros, real, simbólico e imaginario. Es decir, para anudar síntoma, cuerpo y goce. Cabe, por tanto, preguntarse: ¿hay algo en la escritura de Nabokov que pueda tener la función de *synthome*?

Para acercarnos a dilucidar la cuestión, pueden orientarnos algunos detalles de su obra, que conciernen a la mirada de una forma especial, y que dan cuenta de una escritura orientada por el fantasma. Sin embargo, la hipótesis que plantea este trabajo es que existe un más allá del fantasma en la escritura de Nabokov, un resto fuera de sentido que remite a esa primera incidencia del lenguaje en el cuerpo, y que deja una marca singular en su escritura.

Intentaré primero apuntar las claves de un fantasma que privilegia el objeto mirada.

Por ejemplo, como antes mencioné, la trama de *Lolita* se inicia con una escena sexual incompleta del protagonista, Humbert Humbert, a los 13 años, con su primer amor Annabel. Hay algunos detalles en estas escenas apuntan a la cuestión de la mirada. Sobre un primer encuentro, dice el personaje de Humbert:

"Tuvimos una sesión de ávidas caricias con unas gafas que alguien había perdido como único testigo"[59].

Es decir, que hay un testigo, un objeto que devuelve la mirada, unas gafas. En una segunda escena, la mirada también emerge:

"Estaba a punto de poseer a mi amada cuando dos bañistas barbudos, un viejo lobo de mar y su hermano, surgieron de las aguas y nos lanzaron soeces exclamaciones de aliento"[60].

La escena queda interrumpida por la aparición de dos testigos, en calidad de voyeurs. La escena marca la imposibilidad de un acceso al goce, y deja fijada la presencia de una mirada que emerge desde fuera, como testigo.

En la segunda parte de la novela, Lacan lo apunta, el sujeto se aleja del objeto cuanto más intenta acercarse a él. Y en la medida en que esto ocurre, también la mirada cobra un protagonismo especial, en este caso, empujando a la paranoia. En la medida en que aparece la sombra de un perseguidor, Humbert Humbert, refugiado de motel en motel, teme ser el cazador cazado, se siente observado por una mirada omnipresente que podría conocer su secreto. Es importante señalar que la novela fue precisamente escrita durante cinco años en que Nabokov viajó de motel en motel, por toda Norte América, a la caza de mariposas, lo que aporta de nuevo una perspectiva a ese fantasma que se da la vuelta sobre sí mismo, cuando el cazador de nínfulas, Humbert Humbert teme ser cazado por su doble, recorriendo el camino del propio Nabokov en su particular cacería de lepidópteros.

Este perseguidor que emerge tras Humbert, el perverso en sentido estricto, que es quien realmente accede al objeto, recordémoslo, es Clare Quilty. Lacan lo señala de nuevo en el

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

seminario 10, "el sujeto solo accede a su deseo sustituyéndose a uno de sus propios dobles"[61]. Y el sujeto detrás de esa extrapolación fantasmática solo puede ser el autor, Nabokov, a través de su fantasma, que le permite estar en uno y otro lado. ¿Y qué lugar se reserva Nabokov en esta partición? En realidad, un tercero, el de Vivian Darkbloom, un personaje femenino, cuyo nombre no es sino un anagrama que surge al combinar en otro orden las letras de su nombre: Vladimir Nabokov. Este personaje a penas mencionado en la novela, queda velado, descrito como la acompañante del perverso. Al final de la novela, cuando Lolita intenta relatar aquella escena que le propuso Quilty, dice "sus gustos sexuales eran de lo más estrafalario, y sus amigos eran sus esclavos", cuenta que le pidió cosas que nadie podía imaginar "rarísimas, guarrísimas, anormales. Quiero decir que tenía allí a dos chicas y a dos muchachos, y a tres o cuatro hombres, y pretendía que todos nos mezcláramos desnudos mientras una vieja nos filmaba"[62]. Esa parte de la escena fantasmática queda difusa, efectivamente; no se puede imaginar, porque carece de imagen, poco más que un batiburrillo de cuerpos que se mezclan; precisamente porque lo importante no está ahí, sino que lo que emerge una vez más es la presencia de una mirada: una vieja que filma. Probablemente, Vivian Darkbloom, es decir, el propio Nabokov como mirada. Nabokov es, por tanto, Humbert y Quilty, y ninguno de ellos. Nabokov es una posición, la del fantasma, sólo mirada, y se introduce a sí mismo en la escena, además, mediante un juego; cambiando de orden las letras de su nombre.

El ojo y la mirada no sólo aparecen en *Lolita*, sino que como hemos visto, es un rasgo de toda su obra, ya desde *El ojo*. Y queda privilegia muy particularmente en su obra crucial, *Ada o el ardor (una crónica familiar)*. La novela, culminación de su estilo, esencialmente reproduce y amplia la estructura de *Lolita*, en tanto que trata también del deseo, aunque con algunas variaciones. Narrada a dos manos por dos hermanos y amantes, Ada y Van Veen, que inicialmente creían ser sólo primos, y que se convierten en *partenaires* sexuales desde la adolescencia. Cuenta los distintos encuentros, a lo largo de los años, y a espaldas de la ley del Padre (representado aquí por un personaje llamado, no casualmente, Demon Veen), un padre totémico, padre del goce ilimitado, que, sin embargo, prohíbe el incesto entre los protagonistas. El libro, escrito en inglés pero mezclado con ruso, francés y alemán, toma su nombre precisamente de una homofonía (cómo los rusos pronuncian la palabra inglesa *Ardor*, que suena similar a *Ada*, el nombre de la protagonista), y transcurre en un mundo paralelo, que llama Antiterra, en un lugar imposible entre Rusia y América, y en unas coordenadas espaciotemporales singulares, propias, desmarcadas de la realidad.

A pesar de que Nabokov no escatima, también en esta obra, en burlas al psicoanálisis (siempre centradas en los excesos de sentido), en boca de su protagonista, psiquiatra de profesión, si hay una ley que rige la novela, es la ley del significante. Al despegarse voluntariamente de las coordenadas cartesianas, Nabokov puede acercarse a una infancia reconstruida como pura ficción, e impregnada de los ecos del lenguaje. De este modo, al renunciar a todo intento de abordar la realidad, da una solución al problema del deseo y de la no-relación-sexual en forma de mito. A diferencia de *Lolita*, en *Ada o el ardor* se reescribe una solución al problema del deseo, en tanto que al tratarse de un goce incestuoso, siempre queda prohibido, lo que permite mantenerlo siempre en secreto, y siempre vivo. Las escenas sexuales son pocas, de gran intensidad, pero separadas en el tiempo por largos años de anhelo. Finalmente, hay un encuentro definitivo, ya en la vejez, una vez que toda la familia ha muerto y ya nadie sostiene la Ley del Padre. Esto ocurre una vez que el protagonista aparece ya como impotente, y el falo como órgano es un órgano sin función, es decir, está castrado. Ahí es cuando, al fin, hay una ficción de relación posible, que deja a un lado el goce y en la que el deseo encuentra un modo de situarse ante el objeto, por la vía del amor.

Estructuralmente, tiene los mismos resortes que encontramos en *Lolita*, en tanto que el sujeto trata de sostener el deseo como imposible, para desearse deseando, por la vía de elevar a Ada al lugar de falo idealizado, inalcanzable, solo que esta vez, la solución funciona y el objeto no

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

queda degradado, como en *Lolita*. En este sentido, Ada está más cerca de la Alicia de Lewis Carrol, y del mito de la jovencita como ídolo.

Si buscamos de nuevo las constantes que hemos señalado, en las escenas sexuales de *Ada o el ardor,* no es difícil ver surgir la mirada, desde fuera. A veces, la solución es sutil. Por ejemplo, en una de las primeras escenas de tímido encuentro entre ambos partenaires, que acaba en un simple beso (y en la posterior masturbación del protagonista). Van, apremiado por el deseo, se aproxima a Ada mientras esta dibuja. Él la acaricia y nota una gran excitación y tiene una erección que ella nota. Entonces emerge la mirada, ¿cómo? A través, de nuevo, de unos ocelos en el dibujo que está haciendo Ada en ese momento, y luego, través del sol que queda explícitamente puesto en el lugar de un agujero por el que Nabokov asoma el ojo.

"Ada trazaba con un pincel delicado un ocelo o el lóbulo de un pétalo, y en el éxtasis de la concentración, la punta de su lengua se retorcía en la comisura de sus labios, y bajo la mirada del sol, la fantástica niña de cabellos negro-azul-castaño, parecía a su vez convertirse en la reproducción de una orquídea espejo-de-Venus (…)"[63].

Sin embargo, cuando, como en *Lolita*, hay un paso definitivo, inevitable, al goce, Nabokov requiere de un tercero que sostenga la mirada. Este tercero es la hermana de Ada, Lucette, que está enamorada platónicamente de ambos y que ocupará el lugar de voyeur. Aquí dos ejemplos:

"Ada le ordenó, cuando él estaba en lo mejor de su goce, que mirase sobre su hombro y por encima del alfeizar de la ventana donde ella aferraba las manos todavía con las pulsaciones decrecientes del propio orgasmo: por un sendero del bosquecillo se acercaba Lucette, saltando a la comba"[64].

"Ada y su jinete, en la disculpable ceguera del placer creciente, no sorprendían nunca el instante en que el rostro redondo y rosado, con todas las pecas encendidas, aparecía ante la ventana y dos ojos verdes se clavaban sobre el asombroso tándem"[65].

En estas escenas queda perfectamente definido el fantasma, con todos sus elementos, incluidos una ventana que enmarca la escena, como el hombre de los lobos. Tras la ventana, aparece la mirada del intruso, que quiere ver la escena. Esta intrusión se repite en distintos encuentros, y siempre es una mirada entrevista, que emerge, puntiforme, y ve sin ser vista (en la ceguera del placer, aparece la mirada desde fuera), parece cerca de una ventana o encima de un columpio que cada vez se eleva más, hasta entre-ver a los dos amantes.

La condición, sin embargo, es que esta mirada sea fugaz, evanescente, no esté fijada. En otro momento de la novela, por ejemplo, son fotografiados para ser chantajeados, y al serles mostradas las fotos, esta mirada obscena que fija la escena, lejos de producir excitación, es vivida con rechazo y asco por los protagonistas.

En esta estructura fantasmática, por tanto, podemos encontrar todos los elementos. Un sujeto barrado, que aparece siempre a ambos lados de una escena fantasmática que cambia en lo imaginario, pero mantiene sus posiciones. Un objeto a que emerge para hacerse pura mirada. Y, ¿en qué lugar y de qué modo se hace existir al Otro? Ahí es donde, quizá, la respuesta haya que buscarla en la escritura, que siempre supone un lector, un Otro, al que anonadar, al que angustiar, con lo que se le ofrece: escenas adornadas por las palabras, que muestran amores pedófilos o incestuosos, y el placer del autor al imaginar el placer culpable de sus lectores o el rechazo puritano de sus críticos, placer indisimulado con el que bromeaba en sus prólogos introductorios.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

Por otro lado, hay otro momento de *Ada o el ardor* donde aparecen mencionados de nuevo los ocelos, y la mención no carece de interés y merece detenerse en ella, si como anunciamos al inicio, pensamos que lo relevante se esconde en los pequeños detalles, los divinos detalles. El ocelo aparece mencionado en una descripción que el protagonista, Van, hace de su padre, recordemos, de nombre Demon. Sin dar muchas explicaciones, en la escena describe al padre como un ser alado, con dos ocelos en las alas. La escena descrita sería incomprensible de no ser porque se trata de una mención velada a un poema ruso, llamado *Demon*, del poeta romántico Lermontov. De este modo, el objeto mirada queda ligado al padre y a la mariposa.

En dicho poema de Lermontov, se cuenta la historia del enamoramiento del diablo de una princesa georgiana, Tamara. El demonio mata a su prometido, y al tomar a la princesa para sí, también acaba con la vida de ésta. El poema, representado además en distintos cuadros, establece una cadena de elementos que enlaza la mirada con el padre, y el acceso al objeto con su destrucción, es decir, con la castración. La mirada aparece aquí orientada al padre, y del lado de la *père-version*.

Como curiosidad, hay que señalar que es probable que éste sea, precisamente, el poema que aparece mencionado por Freud en el hombre de los lobos[66], cuando señala que el paciente recuerda un gran temor en relación a un poema ruso sobre el demonio enamorado, que quedaba reproducido en un conocido cuadro (hay al menos dos autores rusos, Makovsky y Vrubel, que representaron el poema). Y es que, no son pocos los detalles que el hombre de los lobos comparte con Nabokov: la procedencia de la alta sociedad rusa, la educación en otro idioma, por parte de institutrices extranjeras, un fantasma que privilegia la pulsión escópica y una mariposa en un momento de "neurosis" infantil.

Este poema tiene otro detalle relevante, dado que su autor, Lermentov, fue uno de los escritores rusos que Nabokov tradujo por primera vez al inglés. Precisamente, hizo algunas de estas traducciones junto a su único hijo, Dimitri Nabokov.

La labor de traducción de Nabokov no debe pasarse por alto, puesto que marca, precisamente, una relación muy particular con la palabra y el lenguaje, en esta tarea de transformar las palabras de un idioma a otro, tarea a veces penosa que él cargó toda su vida cual Sísifo. Porque Nabokov, además de escritor, fue, desde bien temprano, traductor. Por su mencionada educación con institutrices inglesas y francesas, manejaba estos idiomas como su lengua natal, y siempre presumió de haber sido, desde niño, trilingüe, y haber leído a los 16 años, en su idioma original, todo Flaubert, todo Shakespeare y todo Tolstoi; obras que formaban parte de la enorme colección de libros de su padre. Ya en la edad adulta, tradujo obras rusas clásicas al inglés, y entre ellas, siempre estuvo especialmente orgulloso de su traducción de Eugenio Onegin de Pushkin (autor que, como sabemos, también tiene gran importancia en la historia del Hombre de los lobos). Además, como ya se ha apuntado, no solo él fue traductor; también lo era su mujer, Véra; y también lo fue su hijo, Dimitri, que tras su muerte, quedó a cargo de la obra de su padre, y tradujo al inglés alguna obra inédita rusa, quedando también a cargo, como vemos, de la deuda del padre, una deuda precisamente con la traducción.

En el prólogo de *Habla, memoria* explica algo sobre esta tarea de traducirse a sí mismo que permite seguir las líneas que se han trazado en este trabajo.

"Para esta edición definitiva de *Speak, Memory*, no solamente he introducido cambios esenciales y copiosas adiciones al texto en inglés original, sino que me he servido de las correcciones que fui haciendo mientras lo traducía al ruso. Esta re-anglificación de una nueva rusificación de lo que había sido un recontar en inglés lo que al comienzo fueron recuerdos rusos resultó ser una tarea diabólica, pero obtuve cierto consuelo pensando que esta múltiple metamorfosis, tan familiar para las mariposas, no había sido intentada anteriormente por

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

ningún ser humano"[67].

He aquí, en palabras del propio Nabokov, la experiencia del propio sujeto representado por el significante: él es la mariposa sometida a metamorfosis, en tanto su propia palabra es palabra cambiante, de un idioma a otro. Él es, por tanto, el propio sujeto buscándose a sí mismo, cual mariposa, a través de las transformaciones de los idiomas de su niñez; el propio sujeto, a lo largo del siglo XX, escapando de las guerras, siempre a punto de ser atrapado, y siempre portando su condición de exiliado; exiliado del lenguaje, antes que de ninguna otra cosa. Como en el sueño en que atraviesa a la mariposa mientras él es operado, él es lector de su propia obra y traductor de ésta, él es el cazador y también la mariposa cazada, atravesada. Como señala Miller, esto es justamente lo que indica el sujeto barrado. Hay sujeto, pero ya está muerto, el sujeto del significante nace muerto por el propio significante, igual que aquello que él buscaba en cada mariposa, ese brillo, ese Objeto *a* como mirada, quedaba muerto al ser atrapada y atravesada por un alfiler, para pasar a estar en otra mariposa aún por encontrar. Curiosamente, a través de las mariposas, logró convertirse, al final, y para siempre, en puro significante, al dar un nombre a un subgénero de éstas que él describió por vez primera, y que sería bautizado como *Nabokovia*. Podemos decir que no solo a través de la literatura, sino que también a través de la lepidopterología, Nabokov se hizo un nombre.

Es en este punto, en la resonancia de la palabra en el cuerpo, donde cabe buscar en la escritura de Nabokov un más allá del fantasma y un más allá de la significación. Si bien se puede identificar el efecto mortificante del significante en la escritura, quizá también haya un efecto vivificante, que pueda tener función de *synthome*. Esto puede quedar como hipótesis abierta para futuros trabajos de investigación.

Si seguimos a Lacan en su cambio de paradigma que introdujo en su última enseñanza, el significante no solo tiene efecto de mortificación, también puede tener una incidencia de goce sobre el cuerpo, más allá del fantasma. ¿Hay un efecto de goce fuera de sentido en la escritura de Nabokov?, ¿pudo la escritura servir de anudamiento de los tres registros? Desde luego, hay rasgos de una escritura particular, que si bien no logra un completo vaciamiento de sentido, como en el caso de Joyce, sí que deja un resto que no parece orientado por el fantasma que hemos desarrollado a lo largo del trabajo, sino que remite a ese primer encuentro de la lengua en el cuerpo. Estos rasgos singulares aparecen en un uso particular de las palabras, no por su sentido, sino por su escritura o su sonoridad, por efectos de homofonía, que le permiten saltar a través de los distintos idiomas de su infancia, o mediante el cambio de lugar de las letras dentro de las palabras, poblando su obra de anagramas y juegos que escamotean el sentido.

Para ello voy a recoger un ejemplo ilustrativo, tomado de *Ada o el ardor*, que es paradigmático, pues toca cuerpo y lenguaje, aunque no es el único en una obra plagada de ellos. Describe un sueño que su protagonista, Van Veen, tiene antes de la muerte de su madre.

"Dos criaturas informes, gruesas y transparentes, sostenían un discusión contradictoria. "No puedo", repetía una (que quería decir: "no puedo morir", empresa difícil de llevar a buen término voluntariamente sin ayuda del puñal, la bala o el veneno), y la otra afirmaba: Se puede, señor (*you can, sir*)". Murió quince días después, y su cuerpo fue quemado, según sus últimas instrucciones"[68].

El propio traductor de la versión en español recoge el efecto sonoro, intraducible: "You can, sir" suena igual que "You-cancer", es decid, "Usted, cáncer".

Podemos concluir este ensayo con que Nabokov llenó su obra de señuelos para atrapar la mirada del Otro, para hacerle existir en tanto mirada y ligarle a él a través de su falta. Fue capaz de ofrecer una y otra vez variaciones de su fantasma para tener al Otro angustiado y a la

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

vez cazado, cazado mirando ese objeto-pantalla, que vela el objeto *a*. Sin embargo, también su escritura está atravesada por algo que queda más allá del fantasma, que toca la incidencia de la lengua en el cuerpo y que rehúye del efecto de significación al que tanto temía. Es algo que toca lo real: justo eso que es imposible de traducir.

Post-scriptum:

A recomendación de mi colega ruso Arseniy Maximov, hice algunas correciones de erratas contenidas en el texto original. También matizaré una cuestión a partir de un señalamiento suyo.

En la página 12 hago el siguiente apunte:

"En 1922, el padre de Nabokov es asesinado en un atentado perpetrado por fascistas rusos, al interponerse en el camino de una bala dirigida al político ruso Pável Miliukov."

Mi colega Arseniy me señala que los autores del asesinato eran considerados zaristas, es decir, monarquistas de extrema derecha. Sin embargo, uno de los asesinos Piotr Shabelsky-Bork, acabó tomando posiciones antisemitas y formando parte del movimiento nazi ruso.

Sobre la figura histórica del padre de Nabokov, y su muerte, esto apunta la Wikipedia:

"Vladímir Dmítrievich murió asesinado en la noche del 28 de marzo de 1922. En esa fecha, sus dos primeros hijos -entonces estudiantes en la universidad de Cambridge, estaban de vacaciones en Berlín.

Aquella noche, Nabókov asistía a una conferencia política, cuando un activista ruso de extrema derecha se acercó al escenario cantando el himno nacional zarista, abriéndose fuego a continuación contra el político liberal y editor Pavel Miliukov, que sobreviviría al tiroteo. En respuesta, Nabókov saltó al escenario y luchó contra el pistolero. Otro de los asesinos disparó contra él dos veces, matándolo instantáneamente. Uno de los autores del crimen fue Piotr Shabelsky-Bork, ? que tras ser juzgado y cumplir su condena, fue amigo de Alfred Rosenberg, el notorio ideólogo nazi."

Agradecimientos:

A Elvira Guilañá y Vicente Palomera, cuyas observaciones me ayudaron a orientar esta investigación y no perderme en los detalles.

Notes

1. Lacan, J. El seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2014. Pg. 443-444.

2. Ibíd. Pg. 445.

3. Ibíd. Pg. 513

4. Ibíd. Pg. 505

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

5. Miller, J.-A. Los divinos detalles. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2010. Pg. 10.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

6. Lacan, J. Homenaje a Marguerite Duras. 1965. Extraído de: https://biblioteca.ucm.es/data/cont/media/www/pag-61249/Homenaje%20a%20Marguerite%20Duras.pdf, a partir de una cita en el Texto de Miriam L. Chorne "Los límites de la interpretación psicoanalítica de la obra de arte".

7. Bloom, H. Novelists and novels. Philadelphia, Ed. Chelsea House Publishers. 2005. Pg. 340.

8. Nabokov, V. El Ojo. Barcelona, Ed. Anagrama. 2006. Pg. 12.

9. Lacan, J. El seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2014. Pg. 504.

10. Ibíd. Pg. 505

11. Nabokov, V. Lolita. Barcelona, Ed. Anagrama. 2002. Pg. 144

12. Lacan, J. El seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2014. Pg. 505.

13. Poe, E. A. Annabel Lee. 1849. Tomado de:http://www.babelmatrix.org/works/en/Poe,_Edgar_Allan/Annabel_Lee/es/5695-Annabel_Lee

14. Laurent, E. ¿Qué es un psicoanálisis orientado hacia lo real?. Freudiana 71. Barcelona, Mayo-Agosto 2014. Pg. 23.

15. Aparece en los artículos "El desarrollo precoz de la sexualidad femenina" (1927) y "El miedo, la culpabilidad y el odio" (1929) de Ernest Jones.

16. Nabokov, V. Lolita. Barcelona, Ed. Anagrama. 2002. Pg. 54-55.

17. Lacan, J. El seminario. Libro 10. La angustia. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2015. Pg. 119.

18. Laurent, E. ¿Qué es un psicoanálisis orientado hacia lo real?. Freudiana 71. Barcelona, Mayo-Agosto 2014. Pg. 29.

19. Lacan, J. El seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2014. Pg. 505.

20. Nabokov, V. Lolita. Barcelona, Ed. Anagrama, 2002. Pg. 266.

21. Laurent, E. ¿Qué es un psicoanálisis orientado hacia lo real?. Freudiana 71. Barcelona, Mayo-Agosto 2014. Pg. 24-25.

22. Lacan, J. El seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2014. Pg. 505.

23. Freud, S. (1927) El fetichismo. Obras completas, Tomo 8. Madrid, Ed. Biblioteca Nueva. 2007. Pg. 2993.

24. Lacan, J. El seminario. Libro 10. La angustia. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2015. Pg. 53-65.

25. Lacan, J. Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. En Obras escogidas. Barcelona, Ed. RBA. 2006. Pg. 793.

26. Lacan, J. El seminario. Libro 10. La angustia. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2015. Pg. 59.

27. Lacan, J. Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. En Obras escogidas. Barcelona, Ed. RBA. 2006. Pg. 803.

28. Nabokov, V. Lolita. Barcelona, Ed. Anagrama. 2002. Pg. 9.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

29. Nabokov, V. Habla, memoria. Barcelona, Ed. Anagrama. 2006. PDF. Pg. 27.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

30. Lacan, J. La dirección de la cura y los principios de su poder. En Obras escogidas. Barcelona, Ed. RBA. 2006. Pg. 578.

31. Nabokov, V. Cartas a Véra. Barcelona, Ed. RBA. 2015. Pg. 23.

32. Lacan, J. La dirección de la cura y los principios de su poder. En Obras escogidas. Barcelona, Ed. RBA. 2006. Pg. 586.

33. Nabokov, V. Habla, memoria. Barcelona, Ed. Anagrama. 2006. PDF. Pg. 49.

34. Nabokov, V. Cursos de literatura europea. Clase sobre La Metamorfosis, de Kafka. Barcelona, Ed. Bruguera. 1983.

35. Freud, S. (1927) El fetichismo. Obras completas, Tomo 8. Madrid, Ed. Biblioteca Nueva. 2007. Pg. 2993-2996.

36. Nabokov, V. Lolita. Barcelona, Ed. Anagrama. 2002. Pg. 413.

37. Lacan, J. Kant con Sade. En Obras escogidas. Barcelona, Ed. RBA. 2006. Pg. 755.

38. Nabokov, V. Lolita. Barcelona, Ed. Anagrama. 2002. Pg. 362.

39. Lacan, J. El seminario. Libro 10. La angustia. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2015. Pg. 116.

40. Lacan, J. El seminario. Libro 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2008. Pg. 218.

41. Nabokov, V. Habla, memoria. Barcelona, Ed. Anagrama, 2006. PDF. Pg. 46.

42. Ibíd. Pg. 28.

43. Lacan, J. El seminario. Libro 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2008. Pg. 80.

44. Ibíd.

45. Ibíd. Pg. 82.

46. Ibíd. Pg. 107.

47. Nabokov, V. Habla, memoria. Barcelona, Ed. Anagrama. 2006. PDF. Pg. 48.

48. Lacan, J. El seminario. Libro 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2008. Pg. 84.

49. Ibíd. Pg. 90.

50. Nabokov, V. Habla, memoria. Barcelona, Ed. Anagrama. 2006. PDF. Pg. 47.

51. Lacan, J. El seminario. Libro 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2008. Pg. 84.

52. Nabokov, V. Habla, memoria. Barcelona, Ed. Anagrama. 2006. PDF. Pg. 49.

53. Freud, S. (1910). Concepto psicoanalítico de las perturbaciones psicógenas de la visión. Obras completas, Tomo 5. Madrid, Ed. Biblioteca Nueva. 2007. Pg. 1631-1635.

54. Miller, J.-A. La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2003. Pg. 367-368.

55. Nabokov, V. El Ojo. Barcelona, Ed. Anagrama. 2006. Pg. 107.

56. Bassols, M. L'inrevés del somni. http://miquelbassols.blogspot.com.es/p/linreves-del-somni.html

57. Freud, S. (1914) El hombre de los lobos. Obras completas, Tomo 8. Madrid, Ed. Biblioteca Nueva. 2007. Pg. 1941-2009.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

58. Ponencia del profesor Jean Bobon de Anvers sobre fenómenos de la expresión. Publicada en 1969 en la Revue médicale de Liège 19.

59. Nabokov, V. Lolita. Barcelona, Ed. Anagrama. 2002. Pg. 20.

60. Ibíd.

61. Lacan, J. El seminario. Libro 10. La angustia. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2015. Pg. 59.

62. Nabokov, V. Lolita. Barcelona, Ed. Anagrama. 2002. Pg. 362.

63. Nabokov, V. Ada o el ardor. Barcelona, Ed. Anagrama. 2006. Pg. 92.

64. Ibíd. Pg. 182.

65. Ibíd.

66. Freud, S. (1914) El hombre de los lobos. Obras completas, Tomo 8. Madrid, Ed. Biblioteca Nueva. 2007. Pg. 1978.

67. Nabokov, V. Habla, memoria. Barcelona, Ed. Anagrama. 2006. PDF. Pg. 3.

68. Nabokov, V. Ada o el ardor. Barcelona, Ed. Anagrama. 2006. Pg. 92.