



*Gabriel Rodríguez de Alba, Consecución*

# *Pale Fire*: novela mimética. Camuflaje material y competencia genérica\*

MAXIMILIANO JIMÉNEZ

*Universidad Nacional Autónoma de México, México*

Impossibilia N°7, Págs. 52-69 (Abril 2014) ISSN 2174-2464

Artículo recibido el 17/02/2014, aceptado el 21/03/2014 y publicado el 30/04/2014

---

\* Este artículo es una versión más breve y con un enfoque diferente del trabajo de titulación “*Not text, but texture*”: *la novela in absentia, a partir de Pale Fire, de Vladimir Nabokov* (2014).

**RESUMEN:** En 1962, Vladimir Nabokov publicó *Pale Fire*, su segunda obra más importante. Desde entonces, ésta ha sido objeto de interminables discusiones respecto a su interpretación, pero aunque nunca se ha cuestionado su pertenencia al género novelesco, es claro que el grado de experimentación que aquí denota el autor tiene alcances que, además, se han imitado y recuperado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y hasta la fecha. Es por eso que en este artículo se propone una revisión de lo que hace de *Pale Fire* una novela innovadora y, asimismo, se sugiere un modo específico de texto literario, la novela mimética en cuanto a disfrazamiento material (en el sentido de mimetismo natural), inaugurado en cierta manera con *Pale Fire* y vigente desde entonces.

**PALABRAS CLAVE:** Nabokov, *Pale Fire*, mimesis, imitación, mimetismo, novela experimental, competencia genérica, teoría de los géneros, transtextualidad, paratextualidad

**ABSTRACT:** In 1962, Vladimir Nabokov published *Pale Fire*, his second most important work. Since then, this text has been subject to endless discussions regarding its interpretation and, though its inclusion in the novelistic genre has never been questioned, it is clear that the degree of experimentalism that the author uses has important reaches that, moreover, have been imitated and recuperated through the second half of the 20<sup>th</sup> century and till our days. That is why in this paper I propose a revision of those elements that make of *Pale Fire* an innovative novel, while also suggesting the identification of a specific literary mode, the mimetic novel in the sense of a material disguise (mimicry), inaugurated to a certain degree with *Pale Fire* and widely spread since then.

**KEYWORDS:** Nabokov, *Pale Fire*, mimesis, imitation, mimicry, experimental novel, generic competence, theory of genre, transtextuality, paratextuality

## 1. *PALE FIRE* Y LA NOVELA

Desde su inauguración como un género identificable, la novela se ha valido de diversas estrategias discursivas, interpretativas e incluso materiales que, a lo largo de su proceso evolutivo, le han otorgado dimensiones relevantes en relación con los alcances estéticos y hermenéuticos que explota para su distribución, consumo y recepción. Un ejemplo clave de esto es *Pale Fire* (1962), del autor rusoestadounidense Vladimir Nabokov, la cual, desde su publicación, ha sido objeto de interminables debates referentes a su compleja interpretación y estructura, e incluso ha llegado a consolidarse como un importante exponente de la narración experimental de la segunda mitad del siglo XX. No obstante, el concepto mismo de “novela experimental” tiene un espectro amplio de aproximaciones y posibles definiciones que, por extensión, pueden ser adecuadas en menor o mayor grado dependiendo de la practicidad y aplicación del concepto a las que se apunte. Por lo tanto, para abordar la pertinencia que la

segunda obra más conocida de Nabokov tiene en relación con el desarrollo de la novela (experimental en ese aspecto, aunque extrapolable al sentido amplio de la categoría genérica), es necesario poner en claro cuál es la concepción del género de la cual se parte, puesto que así se permitirá identificar y analizar el grado de “experimentación” que se busca hacer evidente con respecto a otros textos.

Si bien, como Marthe Robert asegura, los críticos literarios suelen prescindir del cuestionamiento del género de la novela porque tal concepto es casi indefinible y su forma no es del todo reconocible (2000: 59), se pueden identificar algunas preconcepciones evidentes para la asignación de esta categoría, principalmente a partir de la teoría de las relaciones familiares que Ludwig Wittgenstein propuso para referirse a los juegos del lenguaje y que Alastair Fowler emplea para proporcionar una teoría de los géneros. Según esta postura, es importante tener en cuenta que no existen elementos indispensables que ayuden a asociar un texto con algún grupo determinado, pues las características de una obra siempre se comparten con las de otras que, a su vez, presentan componentes que los vinculan con otros géneros (Fowler, 1982: 39). Sin embargo, podría afirmarse que la novela (al menos en su concepción más tradicional) implica la existencia de un discurso *narrativo* que adquiere un grado de ficcionalidad tras el establecimiento de un pacto de ficción o contrato ficcional por parte del receptor. Es decir: los lectores de la obra entienden que lo que leen es de carácter imaginario, en menor o mayor medida, con sucesos y personajes creados por el propio lenguaje. Dado que para Fowler la diferencia entre contratos ficcionales y no ficcionales es fundamental dentro de la determinación genérica (1982: 118), esta concepción vaga del género permite sentar un punto de partida idóneo para observar particularidades reveladoras en relación con *Pale Fire* y con sus lecturas, así como en cuanto a la influencia que la obra ha tenido en los modos de expresión novelesca más recientes y en las técnicas renovadas de aprovechamiento de la forma, pues la estructura del texto supone un extrañamiento inicial frente a la determinación del género, en gran parte por el hecho de que la historia (la narración que se abstrae para dar origen a los eventos que acontecen en el texto) no parece estar bien definida y, por lo tanto, es casi imposible establecer el grado de ficcionalidad que determinados elementos del texto tienen.

A grandes rasgos, *Pale Fire* está dividida en cuatro partes: un prólogo (*Foreword*, en el texto original), seguido de “Pale Fire: A Poem in Four Cantos”, el comentario (*Commentary*) y el índice onomástico/temático (*Index*). Por esto, la materialidad del volumen se ve involucrada en el proceso de abstracción de la obra y el proceso de interpretación del texto se inicia desde un primer acercamiento *visual* al libro, ya que el autor juega de manera deliberada con las expectativas estructurales del género novela no sólo a través de estrategias discursivas (la metaficción, la indeterminación de las voces y las identidades, la dilución de los límites entre la realidad y la ficción, etcétera), sino también por las especificaciones materiales que dan pie a la indecidibilidad de la obra.<sup>1</sup> No obstante, con todo y que la obra se presenta con

<sup>1</sup> En este contexto, el término *indecidibilidad* se refiere al plural interpretativo de algunos textos literarios cuyas posibles lecturas podrían cancelarse entre sí, pero de entre las que no puede elegirse una interpretación “correcta”. Esto

una estructura ajena a la tradicional, los lectores se dan cuenta del funcionamiento del pacto de ficción en *Pale Fire* por medio de lo que Fowler llama competencia genérica: “By what means, and through what stages in the course of our reading lives, do we all learn to recognize at least some of the genres that are current, or currently interesting?” (1982: 44).

Fowler sostiene que la adquisición de competencia genérica es un proceso complicado y muy extenso que nunca termina y que depende de una serie de asimilaciones (sin dejar de pensar en los juegos del lenguaje de Wittgenstein) que se dan de forma inconsciente y que naturalizan la asociación de un texto con el género que comunica mejor su significado (1982: 44). En el caso de *Pale Fire*, los lectores pueden encontrar un discurso novelesco a partir de que saben que se trata de una novela (gracias a los elementos editoriales y de distribución que se han mantenido desde su publicación), pero si la indicación genérica faltara, se tendría el mismo resultado, pues este texto en particular parece partir de la concepción general de novela para adquirir algún significado comunicable: no sólo la adjudicación genérica *a priori* establece un pacto de lectura, sino que incluso el texto puede exigir ser leído de cierta forma, “elegir su género”, para ser coherente consigo mismo.

Es por eso que, a sabiendas de que lo que se presenta en el discurso es de carácter ficcional, tras la lectura general del texto comienzan a vislumbrarse algunos aspectos de la historia. *Pale Fire* es la edición anotada del extenso poema “Pale Fire”, escrito por el difunto poeta estadounidense John Shade y editado por el académico Charles Kinbote, quien se propone hacer un análisis de los versos a partir de su supuesta cercanía con el escritor. Sin embargo, hay ciertas particularidades del discurso de Kinbote que marcan una clara disonancia entre las expectativas que una obra con esta estructura podría generar (una edición crítica a una obra determinada) y lo que Kinbote expone en sus comentarios y su prólogo:

A methodical man, John Shade usually copied out his daily quota of completed lines at midnight but even if he recopied them again later, *as I suspect he sometimes did*, he marked his card or cards not with the date of his final adjustments, but with that of his Corrected Draft or his first Fair Copy. *I mean*, he preserved the date of actual creation rather than that of second or third thoughts. *There is a very loud amusement park right in from of my present lodgings* (Nabokov, 2011: 11, las cursivas son mías).

Aunado a esto (sólo un ejemplo de las tantas aserciones incoherentes del editor), Kinbote comienza a narrar las peripecias del último gran rey de Zembla, Charles el Bienamado (así lo traduce Aurora Bernárdez al español), quien supuestamente fungió como figura central para inspirar a John Shade. No obstante, la

---

es considerado por Roland Barthes, por ejemplo, como una cualidad propia de los textos “escribibles” frente a los cuales los lectores tienen que participar de manera activa, opuesto a los textos “legibles”, que sólo comunican un significado prefijado a los lectores (Barthes, 2011: 13-14).

impertinencia de esto es clara en relación con el poema, que es más bien de corte autobiográfico y aborda cuestionamientos filosóficos y ontológicos frente a la vida después de la muerte, algo a lo cual el comentarista no hace mayor referencia. Además, aunque Kinbote no parezca querer confesarlo del todo, es claro que el editor es en realidad (o cree ser) el rey exiliado de aquel país lejano del norte de Europa, que en determinado punto de la novela también parece confundir su identidad con la de un académico ruso que, según ciertas lecturas, sufre de paranoia y algunas confusiones de personalidad, con lo cual se cuestiona la existencia de Zembla y la veracidad de todo lo que Kinbote “analiza” del poema. La incertidumbre frente a los acontecimientos presentados, a las identidades y al grado de ficcionalidad del discurso es evidente.

Las interpretaciones que se han hecho de *Pale Fire* son tan numerosas y válidas que, más allá de proponer una lectura totalizadora de la novela, el contacto con el texto debe orillar a una apreciación estética del libro como producto artístico.<sup>2</sup> Para esto, la obra tiene que ser contemplada en calidad de artefacto que permite una amplia interpretación y un contundente cuestionamiento del género, de la literatura y del arte, primero por la indeterminación interna del texto y luego por las implicaciones más generales que esto produce. Esta consideración del papel que desempeña la materialidad de *Pale Fire* pretende evidenciar algunas formas por las que el género y la ficción ponen en duda sus propios límites, lo que denota un grado alto de experimentación. Fowler acuñó el término *poioumenon* (del griego “producto”) para describir un tipo de escritura que se centra sobre el proceso de creación *durante* el proceso mismo (1982: 123), y es importante notar que él considera *Pale Fire* dentro de los ejemplos que pertenecen a este modo de narrativa. No obstante, opuesto a lo que Fowler explica y en relación con otras obras que, según el teórico, también forman parte de este modo de ficción (como *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1759-1767], de Laurence Sterne; o como *Midnight's Children* [1981], de Salman Rushdie), *Pale Fire* no presenta un recuento del proceso creativo: ni siquiera se supone que tenga que contar algo, y su “narrador” parece hacerlo de manera oblicua. Sin embargo la clasificación de *Pale Fire* dentro del *poioumenon* es adecuada en otro sentido, pues esta obra no es un “trabajo autoconsciente en proceso”, sino un “producto” que está obviando su construcción ficcional y cuya existencia material es en sí un elemento importante de la ficción.

Así, el papel del lector en la construcción de *Pale Fire* como novela es relevante y, además, implica un diseño astuto y muy bien orquestado por parte de Nabokov. Los receptores no se aproximan al texto para conocer la historia, sino que tienen que construir la novela, o completar el texto dado, para hacerlo coherente consigo mismo. Ésta es precisamente una de las razones por las que *Pale Fire* resulta tan importante para la concepción de la novela después de la segunda mitad del siglo XX. Si bien en su

<sup>2</sup> Véase McHale para algunos ejemplos de las interpretaciones más recurrentes de *Pale Fire*.

momento no cabía duda acerca de su grado experimental, a estas alturas se le puede más bien considerar como una de las precursoras de los nuevos modos de expresión novelesca ya consolidados.

## 2. COMPETENCIA GENÉRICA DE LA OBRA ABIERTA

Para este análisis, la definición que Umberto Eco hace de lo que él considera “obras abiertas” es útil y pertinente. En términos generales, Eco explica que una obra de arte es una unidad concluida, *cerrada* e identificable en sí misma, dado que “[ésta] es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender [...] la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor” (1992: 73). A esto se le suma que, no obstante, es necesario tomar en cuenta la subjetividad de cada receptor, la cual hace que “la comprensión de la forma originaria se [lleve] a cabo según determinada perspectiva individual” (1992: 74). “En tal sentido, pues, una obra de arte [...] es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada” (1992: 74). Sin embargo, el problema al que muchos lectores se han enfrentado a lo largo de estas últimas cinco décadas es que para aventurar alguna interpretación totalizadora de *Pale Fire*, primero se tiene que “completar” la obra que, por extensión, Nabokov parece haber dejado deliberadamente “trunca” desde la estructura “no novelesca”.

Aunque Eco no se vale de *Pale Fire* para ejemplificar los argumentos que presenta en su libro *Obra abierta* (el cual también se publicó en 1962), la idea de que hay una apertura dada “en un sentido menos metafórico y mucho más tangible” (1992: 74) parece ajustarse y anticiparse al análisis aquí propuesto. Según Eco, existen obras que:

consisten [...] no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras “abiertas” que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente (1992: 73).

Si bien es fácil afirmar que *Pale Fire* es una novela por las razones expuestas, resulta enriquecedor notar que es a partir de la disonancia entre la forma y el discurso como se pueden identificar tanto los procesos internos del texto en la creación de significados, como los mecanismos empleados por los lectores para “cerrar” la obra y determinar que efectivamente se trata de una novela. En otras palabras, la abstracción de significados en *Pale Fire* no está limitada sólo a la obtención de interpretaciones temáticas o a la

asimilación de un código que permita al lector comprender el texto, sino que también requiere de un involucramiento más activo de los receptores para, antes que nada, inscribir la obra en la categoría a la que pertenece. Asimismo, los lectores dejan de ser sólo eso y se consolidan más como intérpretes (ejecutantes y/o creadores de sentido) de la obra (Eco, 1992: 101).

Como se explicó antes, la adjudicación genérica de un texto implica una preconcepción de cómo el lector se debe relacionar con la obra a la cual se enfrenta, pues los géneros literarios no sirven sólo para ordenar y clasificar, sino que “resulta mucho más provechoso entenderlos como entidades que facilitan la comunicación literaria en términos intertextuales, intergenéricos, intermediáticos y [...] con los receptores de los textos” (Novell, 2009: 86). En este sentido, la teoría de la transtextualidad de Gérard Genette resulta de gran utilidad para entender el proceso por el cual Nabokov cuestiona la “competencia genérica” de los lectores desde la presentación física de la obra, en primera instancia. Genette explica la transtextualidad, o trascendencia textual del texto, como: “all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts” (1997: 1), y enumera cinco tipos de relaciones transtextuales: *intertextualidad* (una relación de copresencia real entre dos o más textos, dada por alusión, cita o plagio), *paratextualidad* (lo que se compone de las producciones editoriales que presentan al texto con comentarios, notas, títulos, etcétera), *metatextualidad* (la relación crítica que un texto establece con otro[s] sobre el[los] cual[es] habla), *hipertextualidad* (la producción de un texto B que parte de un texto A, con la transferencia de una estructura general a otra) y *architextualidad* (la relación que un texto establece con las categorías generales, o genéricas, sobre las que se construye). Dado que aquí el interés principal recae en la relevancia de la novela como artefacto artístico, es necesario partir de la definición de paratextualidad, pues éste es el tipo de relación que compete a las diferentes partes de *Pale Fire* en cuanto a su forma y aproximación visual.

Los paratextos, en palabras de Graham Allen, son los elementos que se ubican en el umbral del texto y ayudan a dirigir y controlar la recepción de éste por parte de los lectores (2000: 103). Genette enumera títulos, subtítulos, prefacios, prólogos, notas al margen, epígrafes, ilustraciones, cubiertas y cualquier otro rasgo de la materialidad del texto que entre en contacto directo con el lector (1997: 3). Si se retoma la idea de una adquisición de competencia genérica, de los paratextos también se sabe que:

These provide the text with a (variable) setting and sometimes a commentary, official or not, which even the purists among readers, those least inclined to external erudition, cannot always disregard as easily as they would like and as they claim to do. [...] this is probably one of the privileged fields of operation of the pragmatic dimension of the work –i.e., of its impact upon the reader– more particularly, the field of what is now often called [...] the generic *contract* (or pact) (Genette, 1997: 3).

Según esto, los lectores buscan de manera “naturalizada” una relación coherente entre la clasificación genérica y la forma. Así, debido a que Nabokov construye su ficción a partir de elementos que parecen ser paratextuales (un prólogo a un poema, comentarios a los versos del mismo, un índice onomástico/temático), los lectores tienen que encontrar una alternativa que permita la coherencia entre la idea general de novela (un discurso prolongado en forma de prosa ficcional) y la literalidad del texto. Después de todo, aunque los modos y condiciones de materialización de la obra comuniquen una noción de género literario y con eso establezcan cierto contrato de lectura, el discurso debe incluir las razones que lleven a esa elección editorial.

Si bien es la imitación parcial del registro académico dentro de la obra lo que en cierto sentido disfraza el discurso ficcional en *Pale Fire*, las peculiaridades del texto que no concuerdan con el tono objetivo de la crítica literaria (como las afirmaciones subjetivas que hace Kinbote) son justo lo que obligan a la identificación de una clasificación genérica que le otorgue un carácter comunicativo coherente al texto. Por ejemplo: antes de cerrar el prólogo, Kinbote se permite hacer una sugerencia de lectura, para “comodidad del lector”, que involucra sus notas al texto:

Although [the] notes, in conformity with custom, come after the poem, the reader is advised to consult them first and then study the poem with their help, rereading them of course as he goes through its text, and perhaps, after having done with the poem, consulting them a third time so as to complete the picture. I find it wise in such cases as this to eliminate the bother of back-and-forth leafings by either cutting out and clipping together the pages with the text of the thing, or, even more simply, purchasing two copies of the same work which can then be placed in adjacent positions on a comfortable table [...] (Nabokov, 2011: 22-23).

El elogio que él mismo hace de su trabajo no pasa desapercibido y así se pierde gran parte de la confiabilidad en el juicio profesional del “editor”. La subjetividad de este supuesto crítico literario se hace patente para los lectores, quienes se enfrentan, sin embargo, al dilema de hacerle o no caso. Por su parte, la materialidad del texto es referida desde el discurso del personaje, lo cual es relevante en este entendimiento de *Pale Fire* como novela experimental. Aunado a esto, el prólogo incluye varias referencias cruzadas hacia los comentarios de los versos, que a su vez remiten a otros, previos o por venir; el lector tiene la libertad de decidir si el recorrido que Kinbote indica es el más conveniente. El prólogo no sólo se presta para cuestionar la confiabilidad del editor, sino que también indica que una parte importante de la interpretación recae en el desentrañamiento tanto del personaje (desde su discurso) como del papel que éste desempeña en la historia. Así, cuando se hace evidente que el pacto de ficción está prefigurado desde el discurso mismo de Kinbote, los lectores pueden proceder a relacionarse con el texto desde la perspectiva del discurso ficcional, en el que la intención de los enunciados, según John Searle, “no responde a ninguna de las condiciones (de



sinceridad, compromiso, capacidad de probar sus afirmaciones) de la aserción auténtica” (en Genette, 1993: 39). En otras palabras, una vez que el lector identifica el carácter lúdico y ficticio del discurso académico de Kinbote, todo lo que se debería percibir como verdadero y objetivo pierde la capacidad de transmitir credibilidad y se inicia la subordinación del texto al pacto de ficción. La disonancia discursiva entre el género de la crítica literaria que se está imitando y lo que Charles Kinbote escribe hace que el carácter ficcional salte al primer plano, y es en este momento cuando comienza la construcción de la novela en la mente del lector: ésta sí se impulsa desde el texto, pero si alguien llegara a pasar por alto las especificidades del discurso, la novela no se lograría (al menos no desde este punto).

### 3. EL JUEGO VISUAL Y MATERIAL COMO FORMA DE CAMUFLAJE

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

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

La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, es decir en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significado. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. [...] El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone

como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* (2001: 7).

A partir de esta explicación, Genette revisa las maneras como los paratextos comunican un sentido interpretativo al lector tras materializar y acompañar el texto de determinada obra. Sin embargo, existe cierta incoherencia entre esta interpretación de *Pale Fire* y la manera en la que el teórico utiliza el texto de Nabokov para ejemplificar los paratextos. Aunque, como dice Genette, el hecho de contar con un paratexto ficticio (falso) parece ser contrario al principio general del paratexto “de que toda incredulidad, aun toda actitud hermenéutica, quede suspendida” (2001: 154-155), pues los elementos paratextuales son externos al texto, esto se debe matizar a partir de la función que determinado elemento tiene en la producción del discurso ficcional. Con referencia a estos aspectos, Genette afirma que:

[L]a tesis oficial que preside el estatus del paratexto se presenta en ciertos casos como una ficción oficial a la que el lector no está invitado a tomar en serio más que por pretexto “diplomático” destinado por consenso a cubrir una verdad que todos perciben o adivinan, pero que nadie tiene interés en develar. [...] El estatus de la *ficción*, que rige manifiestamente los textos novelescos, rige igualmente ciertos elementos del paratexto de una manera a menudo implícita y dejada a la sagacidad del lector (2001: 155).

Por un lado, esta libertad/obligación interpretativa que se le otorga al lector se relaciona con la noción de obra abierta que Eco propone; sin embargo, al considerar que los “paratextos” pueden tener una naturaleza de no-realidad por “contagio lúdico” de la adjudicación ficcional de una obra (Genette, 2001: 161), como es el caso del poema que se le atribuye a John Shade, la noción de paratexto se desbalancea. Esto es porque hay una diferencia entre lo que el prólogo de Kinbote hace con respecto a la ficción y lo que el prólogo de *Lolita* (1955), por ejemplo, hace en esa novela: el prologuista de *Lolita*, John Ray, le atribuye el manuscrito que documenta la historia de la pubescente Dolores Haze a Humbert Humbert, el narrador, por lo que su propia naturaleza ficticia se hace evidente (no se lo atribuye a Nabokov, el autor innegable del texto). Pese a todo, hay una gran diferencia entre este prólogo y el de Charles Kinbote, pues el manuscrito de Humbert Humbert se puede leer *sin* el prólogo de Ray, lo cual no supone un grado elevado de mutilación de la obra y confirma una calidad paratextual (es decir, “externa” al texto) del prólogo.<sup>3</sup> Aunque “*Pale Fire*” puede verse como un poema autónomo, si éste se separa del prólogo o los comentarios, *Pale Fire*, la novela de Vladimir Nabokov, pierde ciertas posibilidades de existencia, principalmente porque es el

<sup>3</sup> La compañía Paperview U.K. Ltd, por ejemplo, editó una colección de libros titulada “Banned Books” en 2007, en la cual *Lolita* está incluido, pero esta edición particular sustituye el prólogo de “John Ray” por uno de John Walsh. Esto supone una mutilación inaceptable de *Lolita*; sin embargo, es también comprensible: una mala lectura de lo que se consideró un paratexto “real”, y no parte de la obra, permitió el cambio. Después de todo, la historia que Humbert Humbert cuenta sigue intacta, aunque sí se pierdan las posibles implicaciones que el prólogo ficticio de John Ray marca para las lecturas de la obra más famosa de Vladimir Nabokov.

prólogo el que pone muchas de las pautas para la instauración del contrato ficcional. Por lo tanto, la noción de paratexto *per se* se debería limitar al aspecto más general de lo que determinado elemento hace en relación con la ficción. Con esto se regresa al énfasis de *Pale Fire* como producto material artístico en sí: los paratextos de esta obra no lo son en cuanto que son *parte* de la ficción, al mismo tiempo que la construyen. Dado que Kinbote es importante para el universo en el que la historia de *Pale Fire* se desarrolla (la diégesis) y que el interés real del texto no está en los versos, sino en lo que Kinbote hace con ellos, sólo es adecuado entenderlo como un “prologuista” dentro de la ficción del texto. Así se puede vislumbrar una separación entre la materialidad real de *Pale Fire* (la que le consta al lector) y una materialidad fictiva, que está subordinada a la ficción y, por lo tanto, a la construcción de la novela en la obra.

Como se revisó antes, el discurso del prólogo instauro un pacto de ficción entre texto y lector, precisamente porque no coincide con la noción general del prefacio como paratexto. Así, el prólogo adquiere una cualidad de ficcionalidad (aquello relativo a la ficción) al ayudar a generar la diégesis, a la vez que el contrato de ficción se extiende y mantiene durante el resto del volumen. De este modo, el carácter *ficcional* de los paratextos se hace evidente durante el proceso de lectura, pues éstos generan la ficción junto con el poema de John Shade. Una vez que los lectores comienzan a entender el aspecto ficcional de los paratextos, el carácter *ficticio* (falso) de los mismos salta a la luz si se parte de lo que Genette explica. Es fácil establecer que ni el prólogo, ni los comentarios, ni el índice, son paratextos de la novela de Nabokov: éstos son los aspectos del libro que ayudan a conformarla, pero no la “acompañan”. Así, afirmar que *Pale Fire* incluye paratextos falsos o fingidos es coherente porque hay un disfraz de por medio; es decir, son paratextos ficticios porque *no son* paratextos reales como los entiende y explica Genette, ya que estas partes del volumen no están fuera del texto, sino que son parte de él. Por extensión, dada la supremacía que tiene el aspecto material del libro, los paratextos no son sólo ficcionales y ficticios, sino también *fictivos* en cuanto a que son reales dentro de la ficción, junto con el resto del volumen.<sup>4</sup> Esto establece, paradójicamente, que el libro está alejado del lector, en un nivel interno de la diégesis, al mismo tiempo que es palpable. Lo que un lector encuentra al observar la estructura de *Pale Fire* es el volumen de una edición crítica al poema de John Shade, elaborada por Charles Kinbote. Esto lleva a la idea de la novela mimética, y es precisamente después de esta concepción de la obra que los alcances experimentales de la obra se pueden identificar.

Si se prescinde de todo lo que Kinbote dice en su texto y de las formas en que el contrato ficcional se instauro y extiende, lo más evidente es que *Pale Fire* es la edición lograda del poema de John Shade, con lo que se regresa al problema inicial de la interpretación del texto: desde una mera aproximación visual del aspecto formal del libro, *Pale Fire* es idéntico a una edición anotada de cualquier otra obra real.

<sup>4</sup> Esta separación del carácter de los paratextos, como está explicada, parte de las definiciones que el *DRAE* da de estos términos: el adjetivo “ficcional” se refiere a aquello “relativo o perteneciente a la ficción; “ficticio”, se define como “fingido, imaginario o falso”; y “fictivo” es lo “que vive o existe en la ficción literaria”.

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

*Pale Fire* parece ser precisamente la respuesta a esta incógnita: el texto está publicado y está tal y como lo preparó Charles Kinbote (o cualquiera que sea el nombre “real” del personaje). Incluso si se piensa que la publicación de *Pale Fire*, la novela de Nabokov, no tiene nada que ver con la publicación de “*Pale Fire*”, entre comillas y en cursivas por referirse al volumen que Kinbote pretende publicar, es posible partir de nueva cuenta de los aspectos paratextuales para analizar esta cuestión. En las ediciones que se han revisado para este análisis, después del índice onomástico/temático de *Pale Fire* no hay ninguna suerte de epílogo o información adicional del autor (es decir, sobre Nabokov).<sup>5</sup> Antes del prólogo, sin embargo, hay una dedicatoria, un epígrafe, y un índice de contenido. La dedicatoria es la misma que en la mayoría de las novelas del autor rusoestadounidense: “*To Vera*”, la esposa de Nabokov. La siguiente página muestra el epígrafe, que está tomado de *The Life of Samuel Johnson* (1791), de James Boswell:

This reminds me of the ludicrous account he gave Mr Langston, of the despicable state of a young gentleman of good family. “Sir, when I heard of him last, he was running about town shooting cats.” And then in a sort of kindly reverie, he bethought himself of his own favorite cat, and said, “But Hodge shan’t be shot: no, no, Hodge shall not be shot” (en Nabokov, 2011: 5).

El contenido del fragmento resulta extraño en relación con el resto de la obra, pero hay una pregunta que, no obstante, parece pertinente: ¿se trata de un epígrafe seleccionado por Nabokov, o por Kinbote?<sup>6</sup> La

<sup>5</sup> Hasta ahora no he encontrado ninguna edición de *Pale Fire* que incluya paratextos auténticos de críticos reales. En todo caso, me parece que la inclusión de un elemento de ese tipo podría resultar conflictiva en términos de la ubicación, porque *Pale Fire* se apoya por completo en los “paratextos” que la componen. En este sentido, incluir paratextos auténticos podría suponer no una mutilación de la obra, sino un implante que causaría confusión con respecto a lo que pertenece o no al texto. De ahí, tal vez, que Brian Boyd haya publicado algunos ensayos referentes a “Pale Fire” para acompañar el poema, pero sin la presencia del texto de Kinbote (véase Boyd: 2011).

<sup>6</sup> Leland de la Durantanye, por ejemplo, afirma que si bien el epígrafe es en cualquier caso de Nabokov, las posibles significaciones que se generan al considerarlo como perteneciente al texto de Shade cambian si se lo considera fuera de éste (en Coates, 2009). Aunque esto involucra una lectura que prescinde de la autoría editorial de Kinbote, la cuestión permanece relevante. Por otro lado, James Ramey también repara en el papel del epígrafe y lo que encuentra es que Nabokov pudo haber dejado pistas para encaminar hacia una peculiar lectura que, como cualquier otra, no cancela las demás (2004: 193).

página siguiente muestra la tabla de contenidos (*Contents*), en donde se enumeran el prólogo, el poema, los comentarios y el índice onomástico. Debido a que esta lista se halla entre el confuso epígrafe y el prólogo de Chales Kinbote, también es pertinente cuestionar la mera relevancia editorial de este paratexto. Al incluir estos dos elementos, claramente editoriales y al mismo tiempo alejados de la pluma de Nabokov, pero cercanos a los planes de Kinbote, *Pale Fire* problematiza la pregunta antes propuesta: ¿es ésta una reproducción del volumen que Kinbote logró publicar, más que sólo una copia del texto que el editor y rey de Zembla preparó? Sólo falta sustituir el nombre de Vladimir Nabokov de la cubierta por el de John Shade para que *Pale Fire* sea un ejemplar de lo que la obra pretende ser (aunque Kinbote incluiría también un “editado por Charles Kinbote”).

Antes se hizo referencia a lo que Alastair Fowler denomina *poioumenon*, y el razonamiento que se acaba de exponer permite explicar que *Pale Fire* sí pertenece a dicho subgénero de la novela, pero desde un punto de vista diferente: el libro no es una obra en producción, consciente de sí misma, sino más bien el producto final de una ficción que se genera durante la lectura; el lector entra en contacto directo con algo que no debería tener presencia en su plano de desenvolvimiento, por lo que se piensa en una dilución del límite entre la realidad y la ficción. Los paratextos editoriales que no contribuyen al contrato ficcional, pero que son una parte clara de la ficción (el epígrafe y la tabla de contenidos), ayudan a tender un puente entre la literariedad de la obra del autor real y la materialidad de la obra de Charles Kinbote; al reproducir de manera física el volumen preparado por el editor fictivo se genera el carácter también fictivo de *Pale Fire*, que en todo caso debería pensarse como “*Pale Fire*” (lo que Kinbote publica), y que resulta ser el texto con el que los lectores interactúan. Hay, pues, una cualidad facsimilar-fictiva de la obra en sí: *Pale Fire* es una reproducción del volumen original que Kinbote publicó, y es por eso que se afirma que el libro en sí, más que una obra literaria, también adquiere una cualidad de obra “plástica” que, a partir de su materialidad y su discurso, obliga a los receptores a reaccionar de forma activa. La relevancia, claro está, recae en el hecho de que la obra literaria busca una validación dentro de la diégesis, a partir de la abstracción de la(s) historia(s).

Parece ser que *Pale Fire* es la única novela cuyo título tomó Nabokov de otra obra (*Timon of Athens*, de Shakespeare) (Ramey, 2004: 190), y esta particularidad podría también apuntar hacia la distinción entre el texto de Nabokov y el texto fictivo: John Shade es quien recurre a Shakespeare para hallar el título de su propio poema y, con base en esto, Kinbote edita y publica su volumen con el mismo nombre. La novela que se genera, y que está más cercana a la figura de Nabokov, bien podría llevar cualquier otro nombre, pero en su indecidibilidad también está la imposibilidad de conocer tal título. Después de todo, los discursos acumulados que construyen el texto *como* novela parten precisamente del producto final del trabajo de Kinbote.

#### 4. EL MIMETISMO EN *PALE FIRE*

La competencia genérica del lector pone la pauta para entender que, contrario a lo que el texto dice, *Pale Fire* no es una edición crítica de un poema de John Shade. Kinbote no está consciente de estar componiendo una novela, y esto es porque no lo está haciendo; incluso afirma: “I have no desire to twist and batter an unambiguous *apparatus criticus* into the monstrous semblance of a novel” (Nabokov, 2011: 73). Sin embargo, como Genette parece sugerir, la sagacidad del lector puede más que la conciencia del texto, y aunque *Pale Fire* no se presente desde la estructura o el discurso como tal, la búsqueda de un género homogeneizador orilla a la noción de novela: “[s]e trata de hecho, por supuesto, de una novela en forma de monstruoso simulacro, o cruel caricatura, de *apparatus* crítico” (Genette, 2001: 292). A esta conclusión se llega, pues, a pesar del camuflaje con que la obra se presenta.

¿Se podría decir que *Pale Fire*, más que otros textos previos y en oposición a lo que suele pasar con la literatura, se apoya de una consideración mimética del tipo visual para después implicar un carácter diegético? Así como una buena parte de la pintura y la escultura reproducen objetos con referentes visuales y/o materiales (incluso si éstos existen sólo en la imaginación), Nabokov parece reproducir un objeto material cuyo referente se crea durante el reconocimiento del artefacto mismo: el libro de Charles Kinbote. Si bien la literatura siempre ha incluido un elemento de mimesis en cuanto a lo que emplea para construir la ficción (imitación en cuanto al discurso que tiene un mayor o menor grado de verosimilitud, o en cuanto a la credibilidad de las acciones por correspondencia con la realidad), *Pale Fire* trabaja de manera diferente.

A partir de las explicaciones que David Bordwell hace de las teorías miméticas y diegéticas de representación (encaminadas, en su caso, a una teorización en cinematografía), se dice que la mimesis se encarga de *mostrar* (*to show*), mientras que la diégesis busca *contar* (*to tell*) (1985: 3). En términos generales, disciplinas como la pintura o la escultura se valen de un principio mimético de representación: reproducen objetos que tienen un referente visual y/o material; imitan para el ojo. Por otro lado, las teorías diegéticas parten principalmente del lenguaje, sea éste oral o escrito: alguien cuenta algo por medio de las palabras, y esto se puede desglosar en una narrativa pura (en donde quien cuenta no finge tener la voz de alguien más) y una narrativa imitativa (en la cual el autor presenta *su* discurso como si fuera el discurso de otras personas, como los personajes, narradores, etcétera) (Bordwell, 1985: 16). En este último punto, la teoría diegética de representación incluye un aspecto de mimesis que ya se ha estudiado de forma amplia en la literatura. Sin embargo, es importante tener en cuenta la diferencia entre esta mimesis que remeda otros discursos, o incluso presenta situaciones y lugares “reales”, a través del lenguaje (lo que pasa con el realismo, por ejemplo), y la mimesis que reproduce valiéndose de la vista. Las direcciones que *Pale Fire* permite explorar en relación con los aspectos miméticos de la(s) obra(s) podrían proporcionar nociones más amplias del desarrollo de la novela, principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX.

En *Pale Fire*, más que el discurso de un personaje que busca determinado producto, lo que se imita es el producto material, el artefacto de una desastrosa empresa de crítica literaria. La mimesis no se encuentra sólo en el lenguaje, sino en la palpabilidad, y precisamente la falta de verosimilitud, que resulta de la disonancia entre la forma que se imita y lo que se dice, es lo que lleva a identificar la ficción y, por extensión, la novela que surge de esto. Si bien Nabokov no “inventó” una manera de construir textos abiertos que exigen consideraciones materiales e interpretativas para completarse en una miríada de direcciones, *Pale Fire* sí se podría considerar, si no el primero, al menos como el ejemplo más significativo de una práctica particular: la de explotar el factor material, que por lo general sólo se emplea como herramienta para contribuir a la problematización de la ficción, para, más bien, dar origen a la diégesis (el mundo narrado). Michael Bierut, un prominente diseñador gráfico, explica *Pale Fire* como una obra que está vinculada al diseño de su concepción y ejecución (2007: 98). Con esta lógica, se podría revisar el paradigma del diseño, que se inscribe de manera general en las artes visuales y que, como se argumentó, podría competir a *Pale Fire*. Bierut dice: “It’s that the elaborate structure of [*Pale Fire*] is so perfectly conceived that regardless of what path you follow, you can have an endlessly stimulating literary experience. In fact [...], might I suggest that *Pale Fire* is design and, say, *Lolita* is art?” (2007: 99). También *Pale Fire* es una clara obra de arte, pero Bierut podría argumentar que el valor estético deviene de lo que, en conjunto, un magnífico diseño puede lograr.

## 5. POSIBILIDAD DE LA NOVELA MIMÉTICA

Esta propuesta con respecto a *Pale Fire* y a otras obras más recientes ha encontrado algunas justificaciones pertinentes a lo largo de la investigación. En el ensayo “Good Readers and Good Writers” (1948) Nabokov sostiene que la apreciación literaria, que debe implicar un involucramiento estético de goce y un distanciamiento científico de escepticismo, tiene que buscar un balance entre estos dos extremos para que el lector sea capaz de encontrar el lugar que media entre el texto y la realidad: el lugar donde la obra de arte se encuentra. Asimismo, Nabokov hace una distinción importante entre los procesos de apreciación que requiere la pintura, por ejemplo, y los que requiere la literatura, con la finalidad de explicar la manera adecuada en que hay que aproximarse a los textos literarios:

When we look at a painting we do not have to move our eyes in a special way even if, as in a book, the picture contains elements of depth and development. The element of time does not really enter in a first contact with it. In reading a book, we must have time to acquaint ourselves with it. We have no physical organ (as we have the eye in regard to a painting) that takes in the whole picture and then can enjoy its details. But at a second, or third, or fourth reading we do, in a sense, behave towards a book as we do towards a painting (2000: 1006).

Para Nabokov, la mente es lo que se debe utilizar al contemplar un trabajo literario, y la analogía de esto con la forma como el ojo comprende a la pintura es relevante para las consideraciones que aquí se hacen del aspecto mimético en *Pale Fire*. Además, si a esto se le agrega el interés que Nabokov muestra en la imitación dentro de la naturaleza (mimetismo o *mimicry*) como mecanismo de camuflaje y, más específicamente, de engaño, se puede ampliar esta cuestión en *Pale Fire*. En su autobiografía, *Speak, Memory*, Nabokov dice:

The mysteries of mimicry had a special attraction for me. Its phenomena showed an artistic perfection usually associated with man-wrought things. [...] “Natural selection,” in the Darwinian sense, could not explain the miraculous coincidence of imitative behavior, nor could one appeal to the theory of “the struggle for life” when a protective device was carried to a point of mimetic subtlety, exuberance, and luxury far in excess of a predator’s power of appreciation. I discovered in nature the nonutilitarian delights that I sought in art. Both were a form of magic, both were a game of intricate enchantment and deception (1966: 124-5).

James Ramey ya ha trabajado algunos aspectos del mimetismo dentro de la obra de Nabokov (2004: 2012), lo cual sin duda contribuye a la noción del tipo de novela que aquí se busca, y es precisamente en este sentido de mimetismo o imitación que se podría concebir la idea de *Pale Fire* como novela mimética, camuflada en algo más. Sería pertinente proponer una revisión de este modo de novela, en el cual el adjetivo se aplicaría al texto material, más que al mecanismo discursivo de la ficción: textos que pretenden ser cualquier otro artefacto no novelesco pero que, a partir de la competencia genérica de los lectores, hacen evidente su narratividad y su contrato ficcional. Necesariamente, la mimesis aquí tendría superioridad sobre la diégesis.

La supremacía de Vladimir Nabokov en la investigación que se propone está implícita, lo cual es claro por la manera como críticos y autores literarios remiten a las capacidades de engaño y evasión de significados de Nabokov, incluso a veces por medio del adjetivo “nabokoviano” (*Nabokovian*). Dentro de un gran número de autores y obras contemporáneas que se han definido con este término, se pueden mencionar *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar; el *Diccionario jázaro* (1988), de Milorad Pavić; *Clould Atlas* (2004), de David Mitchell; o, con más contundencia, *House of Leaves* (2000), de Mark Z. Danielewski, en la cual la materialidad visual y física del libro, el supuesto proceso editorial y de composición de la obra, y la categorización genérica e intermedialidad se ven involucradas en la interpretación del volumen. A tal respecto, podría ser que Danielewski parta de los alcances de *Pale Fire* para ir más lejos, lo cual también adquiere mucha más pertinencia si se considera que, en octubre de 2013, esta novela se tradujo al español como *La casa de hojas* y se publicó en colaboración con una editorial española llamada Pálido Fuego. Tal vez ése sea uno de los posibles caminos a seguir para revisar la novela mimética.



La novela, en este sentido, se presenta como el artefacto físico de una narrativa que no está dada, pero que se tiene que dilucidar a partir de los detalles visuales del texto. La explotación de los elementos materiales y visuales obliga a una lectura más activa que en otros textos, y esto es crucial para la evolución de la novela, que a partir de esos años comenzó a ser más consciente de su capacidad experimental en cuanto a la indeterminación frente al lector y al aprovechamiento de los alcances materiales. Así, *Pale Fire* se insertó como punto de referencia en la instauración de nuevas formas de expresión por medio de una renovación de los mecanismos al hacer evidente que no es lógico pensar en un agotamiento de las estructuras y mucho menos de los géneros literarios.



#### BIBLIOGRAFÍA

- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Londres: Routledge.
- Barthes, R. (2011). *S/Z* (Trad. N. Rosa). México: Siglo XXI.
- Bierut, M. (2007). Vladimir Nabokov: Father of Hypertext. En *Seventy-nine Short Essays on Design* (pp. 98-99). Nueva York: Princeton UP.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin.
- Boyd, B. (Ed). (2011). *Pale Fire: A Poem in Four Cantos by John Shade*. Berkeley: Gingko.
- Coates, S. (2009). *A Very Fine Cat Indeed*. <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2009/02/25/a-very-fine-cat-indeed/>.
- Danielewski, M. Z. (2000). *House of Leaves*. Nueva York: Pantheon.
- (2013). *La casa de hojas* (Trad. J. Calvo). Barcelona: Alpha Decay y Pálido Fuego.
- Eco, U. (1992). La poética de la obra abierta. En *Obra abierta* (Trad. R. Berdagué) (pp. 71-104). Barcelona: Planeta.
- Fowler, A. (1982). *Kinds of Literature*. Oxford: Harvard UP.
- Genette, G. (1993). Los actos de ficción. En *Ficción y Dicción* (Trad. C. Manzano) (pp. 35-52). Barcelona: Lumen.
- (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (Trads. C. Newman y C. Doubinsky). Lincoln: University of Nebraska.
- (2001). *Umbrales* (Trad. S. Lage). México: Siglo XXI.
- McHale, B. (2004). From Modernist to Postmodernist Fiction: Change of Dominant. En *Postmodernist Fiction* (pp. 3-25). Londres: Routledge.
- Mitchell, D. (2004). *Cloud Atlas*. Londres: Sceptre.

- Nabokov, V. (2000). Good Readers and Good Writers. En Peterson, L. H. (Ed). *The Norton Reader* (pp. 1004-1008). Nueva York: Norton.
- *Pale Fire*. (2011) Londres: Penguin Modern Classics.
- (1955). *Lolita*. Nueva York: Vintage International.
- (2007). *Lolita*. Londres: Paperview U.K.
- (2006). *Pálido fuego* (Trad. A. Bernárdez). Barcelona: Anagrama.
- (1966). *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. Nueva York: Putnam.
- Novell, N. (2009). Aires de familia: teoría de los géneros y comunicación textual. En de Teresa Ochoa, A. (Coord.). *Circulaciones: trayectorias del texto literario* (pp. 85-103). México: Bonilla Artigas Editores, Facultad de Filosofía y Letras UNAM.
- Pavić, M. (1989). *Diccionario jázaro* (Trad. D. Soldatic). Barcelona: Anagrama.
- Ramey, J. (2012). *Pale Fire's Black Crown*. *Nabokov Online Journal.*, 6. URL [http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/22\\_ramey\\_pdf.pdf](http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/22_ramey_pdf.pdf)
- (2004). Parasitism and *Pale Fire's* Camouflage: The King-Bot, the Crown Jewels and the Man in the Brown Macintosh. *Comparative Literature Studies*, 41(2), 185-213.
- Robert, M. (2000). From *Origins of the Novel*. En McKeon, M. (Ed). *Theory of the Novel: A Historical Approach* (pp. 57-69). Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- Rushdie, S. (2006). *Midnight's Children*. Nueva York: Random House.
- Shakespeare, W. (2008). The Life of Timon of Athens. En Greenblatt, S. (Ed). *The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition. Tragedies* (pp. 516-569). Nueva York: Norton, 516-569.
- Sterne, L. (2003). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Londres: Penguin Classics.