

LOLITA DE NABOKOV A KUBRICK O EL PODER FEMENINO EN EL HETEROPATRIARCADO¹

por Pablo Iglesias Turrión²

À la plantureuse Charlotte (...) femelle littéralement en rut aux antipodes de Marlène Dietrich à qui le Humbert de Nabokov la compare, Kubrick oppose le corps diaphane de l'adolescente en offrande sur son tapis de paille, corps idéal (...) image parfaite qu'on croirait droit sortie d'une affiche publicitaire...

Emmanuelle Delanoë-Brun (2010:6)

...il film di Kubrick (...) ha anche la finezza di un'analisi sociologico in cui si visualizza il possibile destino del maschio nella società patriarcale... Lolita è più carnefice che preda del potere dell'adulto/padre/maschio ed è lei stessa a decidere liberamente di affidarsi al suo giovane sposo nel finale

Costanza Salvi (2009:2)

La mercantilización de la subjetividad femenina (a modo de introducción)

En una conferencia organizada por el Lobby Europeo de Mujeres, a primeros de Junio de 2010, en Madrid, la psicóloga británica Susie Orbach señalaba que *hay una violencia real hacia la mujer para que no acepte su cuerpo, y está promovida solamente por los intereses comerciales*. La secretaria general del citado lobby, Myria Vassiliadou, añadía que *en la actualidad parece que sólo haya un concepto único de cuerpo, el que nos han impuesto*³.

Quizá se quedan cortas ambas feministas a la hora de describir el violentísimo proceso de disciplinamiento que la lógica capitalista –no solo los “intereses comerciales”– impone sobre muchas mujeres. Esta lógica (de acumulación y expansión sin fin) del Capitalismo ha tenido y tiene diferentes efectos sobre las mujeres en función de elementos de clasificación social tales como la clase, la étnia, el área económico-cultural a la que se pertenezca, la edad, etc. En nuestro caso, al hablar de modelos mercantilizados de belleza tendríamos,

cuanto menos, que limitarnos a lo que llamaremos mercado heterosexual de los centros económico-geográficos (equivocamente llamados países o áreas desarrolladas), delimitados por la orientación sexual hetero –más o menos deseada– de las mujeres, por una franja de edad concreta entre la adolescencia y la cuarentena (para estar dentro de lo que Beatriz Preciado llama mercado heterosexual) y por la actuación (en el sentido preformativo de Butler) de las mujeres en áreas sociales en las que la cuestión de la belleza heteronormativizada puede plantearse⁴.

Para que se nos entienda bien, pondremos un ejemplo a partir de un país que conocemos, Bolivia, cuya estructura social permite apreciar con claridad las diferentes formas en que el heteropatriarcado, en función de razones de étnia y clase, afecta a las mujeres. En este país, la señalada cuestión de los modelos mercantilizados de belleza, no se plantea entre las mujeres de las comunidades aymaras del Altiplano, sometidas por supuesto a otros tipos de violencias y disciplinamientos de lógica mercantil por razón de géne-

1 El presente artículo tiene su origen en las discusiones del seminario “Cine y Literatura” impartido por Domingo Sánchez-Mesa en el postgrado de humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid. Vaya mi reconocimiento para él y para todos los participantes en el seminario. Sin sus observaciones y críticas este trabajo no hubiera sido posible.

2 Pablo Iglesias Turrión es profesor de Ciencia Política en la Universidad Complutense de Madrid, por la que se doctoró en 2008 (con mención *doctor europeus*) con una tesis sobre la acción colectiva postnacional. Tras licenciarse en Derecho (2001) y Ciencia Política (2004, premio extraordinario) fue investigador visitante en varias universidades de América Latina, Europa y Estados Unidos. Ha realizado asimismo cursos en el postgrado de humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid en la especialidad de estudios culturales y de filosofía de los media en el European Graduate School (Suiza), donde ha estudiado teoría política, cine y psicoanálisis con Slavoj Žižek, Giorgio Agamben, Michael J. Shapiro, Judith Butler, Jacques Rancière o Michael Hardt, entre otros. Website: www.iglesiasturrión.net

3 Ambas declaraciones están tomadas de la noticia aparecida en el diario Público el 16 de Junio. Véase Hidalgo (2010).

4 Véase al respecto Haraway (1995)



A la izquierda, Katherine David Céspedes, de Santa Cruz de la Sierra, Miss Bolivia en el 2007 a la edad de 19 años⁵. A la derecha, una joven mujer ayмара anónima con su bebé⁶. De las dos imágenes podríamos tomar elementos para analizar aspectos del dominio biopolítico heteropatriarcal, pero nos parece que quedan claros los distintos contextos de los que parten ambas mujeres.

ro, pero sí entre las mujeres mestizas de la clase media urbana de Santa Cruz (región famosa, entre otras cosas, por sus concursos de belleza).

Imponer o definir un *concepto de cuerpo*, como dice Vassiliadou, no es solo una cuestión de tipo meramente morfológica, sino que implica definir-imponer biopolíticamente (pues hablamos del cuerpo como objeto de aplicación del poder) una forma específica de femineidad.

El Capitalismo, como sistema histórico, ha respondido siempre a una lógica de expansión económico-política que ha afectado a las áreas geográficas convencionales (a través de mecanismos políticos como el Colonialismo o la dependencia económica de las regiones periféricas) pero también, en especial durante los últimos cincuenta años, a los espacios de la subjetividad humana; el bios en el sentido que le da Agamben como vida política. Entre estos espacios de subjetividad biopolítica destacan, por supuesto, los roles de género y la sexualidad.

Debra Merskin, en un artículo sobre el uso sexual de jóvenes y niñas en la publicidad, da muchísimos ejemplos de la mercantilización del cuerpo sexualizado de la adolescencia en la publicidad. Aunque su trabajo, al mezclar niños, preadolescentes y adolescentes, pier-

de de vista las formas hegemónicas de construcción del objeto femenino del deseo sexual, se da de bruce con el capitalismo cognitivo, o como diría Preciado (2008) farmacopornográfico, cuando señala que *sex in still thought to sell, even if what is being sold is not the product per se but the idea of a sexual connection between consumer and product*⁷ (2004:126). La negrita es nuestra y creemos que da cuenta del carácter inmaterial (muy en el sentido pornográfico de Preciado) que implica la mercantilización de la sexualidad. Pero tal proceso de mercantilización, no del producto en sí sino de la idea de conexión sexual entre el consumidor y su objeto de deseo como dice Merskin, no alude tanto al cuerpo como a la subjetividad, a la idea de lo que debe ser y como debe comportarse, en nuestro caso, una mujer. Se trata, en última instancia de ideología, de normalización, de legibilidad a la hora de entender la experiencia en el sentido que le da Zizek (2009:17) a la hora de universalizar la "virtud" femenina.

En el presente artículo vamos a defender que uno de los primeros en percatarse, más o menos conscientemente, de los caracteres ideológicos de esa subjetividad femenina impuesta por la lógica heteropatriarcal, fue Stanley Kubrick en su versión de Lolita.

A partir del examen de diversos recursos bibliográficos (desde la novela de Nabokov, pasando por las distintas versiones de su guión, hasta varios estudios

5 Imagen tomada en http://www.vietradeinchile.gov.vn/website/data/article/images/images1554532_Katherine_David.jpg (Consulta: 14/06/2010).

6 Imagen tomada en <http://media.lonelyplanet.com/lpimg/1632/1632-23/preview.jpg> (Consulta: 14/06/2010).

7 Todas las negritas en el texto son nuestras.

específicos sobre la película) y del análisis de las decisiones de dirección de Kubrick (casting, acting, tipos y duración de planos, movimientos de cámara, etc.⁸) vamos a desarrollar varias cuestiones que se sintetizan en dos ideas.

La primera idea que vamos a plantear es que la versión cinematográfica de Kubrick tiene poco que ver con la novela de Nabokov que le dio origen. Mientras que en la novela el tema fundamental es la pedofilia, a partir de la construcción de la noción de *nínfula*, en el filme de Kubrick el tema fundamental es el deseo masculino por una feminidad encarnada en Lolita. Veremos que la belleza juvenil de Lolita en Kubrick se aleja de la perversión pedófila para ejemplificar un modelo que ha devenido hegemónico en las sociedades postfordistas contemporáneas. La relación que Kubrick construye entre Lolita y su madre es lo que mejor nos revela, como veremos, el tipo de subjetividad femenina basada en la belleza juvenil.

Haremos asimismo un breve *excursus* sobre la versión de Adrian Lyne de 1997, que a diferencia de la versión de Kubrick, sí fue un intento de adaptación de la novela, pero que, entre otras deficiencias, no fue suficientemente coherente a la hora de respetar el objeto de deseo descrito por Nabokov y volvió a dejarse llevar (quizás por imposiciones legales) por un modelo de belleza heteronormativizado en el que su Lolita sigue sin ser una *nínfula* y vuelve a encarnar un objeto de deseo hegemónico, todo lo criticable que se quiera, pero no infantil.

La segunda idea que vamos a defender en este trabajo es muy ambiciosa. Pensamos que, en la película de Kubrick, el personaje de Lolita adquiere plena conciencia de que su poder -que en ningún caso es el de la *nínfula* demoníaca proyectado por el pedófilo Humbert Humbert descrito por Nabokov en su novela- está en la belleza que encarna. A nuestro juicio, la película nos permite ver con claridad que Lolita usa ese poder para luchar por su libertad en el estrecho marco de sus condiciones materiales y culturales. La Lolita de Kubrick no es el objeto pasivo de las ensoñaciones de un pedófilo, sino una joven que utiliza el único instrumento de poder a su alcance, su belleza, para ganar su libertad de elegir.

La Lolita de Kubrick, vulgar, campechana y cínica, no está tan lejos de cierto modelo de feminismo radical, periférico (e incluso con tacón de aguja) propuesto por Virgine Despentes en su *Teoría King Kong* (2007) o por Itziar Ziga en su *Devenir perra* (2009) y teorizado -con menos frescura pero quizá con más solvencia y sin

perder carácter provocativo- por Beatriz Preciado. Si por algo se caracterizan algunos de los modelos presentados (y encarnados) por Despentes y Ziga es por su carácter subalterno y periférico. Se trata de mujeres obligadas a sobrevivir en el marco de unas condiciones económicas y culturales dadas, sin la posibilidad de una emancipación económica al alcance de la mano. La Lolita kubrickiana también tiene que sobrevivir pero ni siquiera tiene a su alcance los recursos culturales para autoteorizarse. Por eso luchará con el único poder que tiene; el que le ha otorgado la Sociedad a través de ojo Humbert y del espectador.

Lolita, *image parfaite d'une affiche publicitaire* como dice Emmanuelle Delanoë-Brun, no va a leer a Mary Wollstonecraft ni a Virginia Wolf y tampoco puede permitirse decir que no a su Humbert Humbert, padre, amante y dueño. Tan solo puede desdramatizar con algo de cinismo su situación y utilizar a Humbert hasta el punto de hacerle patético, de destruirle, para lograr la máxima autonomía posible. Como señala Ken Burke en su estudio comparativo entre la novela y la película *Kubrick is sublimating the serious sexual themes of Lolita to a constant flow of silly or ribald humor* (Burke, 2001:145). Ello no es otra cosa que reforzar a un sujeto que, a pesar de su debilidad objetiva, ya no es una niña como en la novela. El amor y la pasión del opresor por Lolita es, en este caso, la mejor arma de ella para liberarse.

El punto de partida inmanente en este ensayo es que el poder del oprimido descansa, en buena medida, en su forma de opresión y que la puesta en práctica de ese poder supone asumir que la máscara impuesta puede ser también, en muchos casos, la máscara del combate. Por eso debemos investigar las condiciones de producción de la Política como conflicto, como lucha por los significados -en el sentido que le dan Chantal Mouffe (2007) Ernesto Laclau (2005) o el propio Zizek (2009)- y ser capaces cartografiar las relaciones de poder que van más allá de las interacciones entre instituciones (Estados, organizaciones colectivas, etc.) y que se encuentran en los espacios delimitados por la subsunción de la cultura y el *bios* en la lógica de la acumulación y su institucionalización hegemónica.

De la novela a la película

Es sin duda una ironía que la película fuese nominada a los Óscar en la categoría de mejor guión adaptado, cuando está claro que no había ninguna voluntad de adaptación de la misma por parte de Kubrick.

8 Como veremos, las decisiones de dirección de Kubrick van a veces van en un sentido opuesto al del guión final, recortadísimo, de Nabokov, reforzando la idea de la autonomía epistemológica del lenguaje del cine respecto al texto.

Con todas las prudencias que implica afrontar el espinoso tema de la adaptación, diremos que adaptar vendría a ser trasladar los elementos fundamentales, esenciales de una historia, de una disciplina artística (en este caso la literatura) a otra (en este caso el cine). En nuestro caso, como escribía Fernando Lara desde las páginas de Triunfo ya en 1971, *lo primero que se necesita para comprender plenamente Lolita, film de Kubrick, es des- embarazarse de Lolita, novela de Nabokov* (1971:65).

De lo que sí tiene sentido hablar es de versión, en la medida en que la mayor parte de los elementos constitutivos y narrativos de la historia aparecen en la película. Con todo es muy interesante examinar la enorme distancia que en ocasiones encontramos entre el guión final (que por muchas modificaciones de que fuera objeto seguía siendo obra del autor de la novela) y las decisiones de dirección. Como señaló el propio Nabokov tras la publicación del guión en 1973, *Kubrick was a great director, that his Lolita as a first rate film with magnificent actors [aunque] only ragged odds and ends of my script had been used...as unfaithful to the original...* (1973: XII-XIII).

El propio proceso de redacción del guión por parte de Nabokov ya le había hecho consciente de las notables diferencias que iba a encontrar entre su historia y la de Kubrick. Tras entregar un primer borrador de más de 400 páginas⁹, Kubrick pidió a Nabokov una versión más corta que le llegó pocos meses después. Pasarían dos años hasta que el autor ruso pudiera ver la película. Como ha señalado Studkey, Nabokov asumió que *Kubrick's creative renderings are pragmatic to the screen writing [y que] fidelity may be an author's ideal but a producer's ruin* (2009:8).

Tras el estreno de la película y después de algunos titubeos corteses iniciales, Nabokov señaló en numerosas ocasiones las profundas diferencias entre la novela y el filme. En una carta fechada en 1965, el autor escribía a Kubrick: *I am sure you will agree that as a play it represented a work of art, in a way almost independent from its source, the book*¹⁰. Para Studkey *it is not an adaptation as this would suggest little creative input beyond the source novel. It is a version of the story as opposed to a retelling* (2009:8).

En cualquier caso, no pensamos que una novela sea, en sí misma, imposible de adaptar a las formas fílmicas dando un buen resultado, como afirmaba Adrian Lyne para justificar los límites de su versión de

1997. Para el director británico, el de Nabokov *it's such a bloody marvelous book that, no matter what, you're fucked. You are doomed to failure*¹¹. Por el contrario, la adaptación se podría hacer perfectamente, dado además el propio carácter cinematográfico de la novela. Como escribe Elizabeth Power *cinematic metaphors run rampant in Humbert Humbert's account of Lolita's seduction and betrayal. The affair, Humbert argues, was made possible because he resembled a movie star to Lolita, and ends when Quilty offers her a chance at Hollywood, something Humbert cannot do. Lolita is perceived by the adults in her life -Humbert, Charlotte, and Quilty- as a star. References to movies pervade the novel. Consider just a few examples: Lolita reads movie magazines and loves going to the movies; Quilty makes porn movies; Humbert sees himself as a director, camera, and leading man. The novel's consistent invocation of filmic metaphors to describe Lolita invites us to read her as a literary version of Hollywood's child star. Her career is as short-lived as the average child star's: as first Humbert's lover and then Quilty's whore* (1999:2). Nabokov, escribiendo una de las mejores novelas americanas del siglo XX, "piensa en cine" y basta leer la novela para imaginar muchos de sus elementos en forma de celuloide. Pero Kubrick no se planteó hacerlo y Lyne, que sí lo hizo, no lo consiguió.

Como vamos a ver, el carácter paródico e incluso surrealista en ciertos momentos de la película -que se aprecia en elementos como el homenaje a Chaplin en la escena de la habitación de hotel en la que Humbert intenta montar con un empleado la cama plegable, la alusión a Espartaco en el ambiente onírico de la casa de Quilty en el inicio del filme o la desorientadora secuencia en la que se produce un corte en el que aparece la película de terror *The Curse of Frankenstein* de Terence Fisher que Humbert, Lolita y Charlotte están viendo en un cine de verano- adelantan ya una apuesta muy personal de Kubrick en la que la parodia, al igual que la comicidad general del filme, refuerza a Lolita y debilita a Humbert en un sentido diferente al de la novela.

Kubrick creó el mito de Lolita

Ken Burke relata que durante el proceso de documentación para escribir su estudio, al teclear "Lolitas" en varios buscadores de Internet, la mayor parte de lo que encontró fue pornografía (2001:157). Para este au-

9 Cómo Kubrick y el productor James Harris convencieron a Nabokov de que redactara el texto, las diferentes entregas de borradores así como la correspondencia con el escritor, está descrito en numerosos lugares. Destacamos en particular los trabajos de Studkey (2009) y Burke (2001).

10 Citado en Studkey (2009:5).

11 Citado en Power (1999:1).

tor *the very name "Lolita" has taken on connotations not just of pedophilia but of female-featured erotica in general* (137).

Hemos hecho la prueba sabiendo que nos íbamos a encontrar lo mismo pero sobre todo para cerciorarnos de que el tipo de pornografía que encontrábamos no era pornografía infantil, ni simulacros de pornografía infantil. Lo que básicamente aparece es pornografía para varones heterosexuales basada en un modelo hipersexualizado de belleza femenina juvenil-adolescente.

Entre los ejemplos más llamativos que hemos hallado, queremos destacar varias presentaciones fotográficas colgadas en you tube que acompañan a la polémica canción del jovencísimo rapero Porta "Las niñas de hoy en día son todas unas guarras pero los tíos unos cerdos". Certos elementos de la letra podrían hacer que se encendiesen las alarmas que alertaran ante una nueva expresión de pedofilia ninfulófila: *Las niñas ya no comen chuches, ahora comen pollas / Van ala moda con samblancat ,12 años y ya follan / No es normal, pero es lo que ahora se lleva / Como papá no les deja llevar piercing se lo ponen de pega / Y que mas da si su mente es mas corta que sus minifaldas / llevan tanga y las guarras se van de compras con mama / Ya no se juega con Barbies, ,ahora hay que ser rebelde / Papas, ustedes sabrán que su hija: de todo menos los deberes...*¹². Sin embargo, al observar las presentaciones fotográficas¹³ vemos que se trata básicamente de chicas efectivamente muy jóvenes (lo moralmente escandaloso de las presentaciones es que parece que se trata de fotos *amateur* colgadas en Internet sin ningún consentimiento) pero muy alejadas de las nínfulas de Nabokov que vamos a describir a continuación. La escritora Lucía Etxebarria dedicó a Porta, con quien coincidió firmando libros, un post a propósito de la citada canción titulado *Aquí una 'guarra'* (2008), en el que curiosamente describe a la novia del rapero de la siguiente manera: *...me fijé en una churri que teníamos enfrente de la caseta y que nos miraba frunciendo libidinosamente el morrito, ataviada con minifalda cinturón y escote hasta el ombligo. Como los avispados lectores habrán adivinado, era la novia de Porta, alias Cari...* Etxebarria concluye diciendo: *...deduzco que el chico escribió en su día la canción cabreado porque las guarras en cuestión se lo hacían con todos menos con él, y que cuando la fama le consiguió acceso a las "guarras", entonces se hizo con una. No vamos a entrar a juzgar que merece más atención, si los exitosos raperos de clase media-alta o*

los escritores españoles de la generación intertextual, pero lo que está claro es que ni la pedofilia ni la sexualización de la infancia aparecen aquí. Las lolitas de nuestra cultura popular que ejemplifica la pornografía (y nuestros laureados escritores contemporáneos) son adolescentes sexualmente desarrolladas. Su hipersexualización responde sin duda a una forma de heteronormatividad que se ha hecho hegemónica pero ello no se debe a Nabokov sino a la película Kubrick.

Para saber qué es una nínfula y comprobar que poco o nada tiene que ver con una lolita basta acudir a la novela de Nabokov, donde el personaje-narrador Humbert Humbert no escatima detalles. Las nínfulas son *muchachas entre los nueve y los catorce años de edad* (Nabokov, 2009: 24). Humbert duda incluso de que Lolita haya empezado a menstruar *¿la madre naturaleza la habrá iniciado ya en el Misterio de la Menarquia?* (61) y nos da datos precisos sobre la fisonomía de su objeto de deseo: *...una de mis guías en esas cuestiones fue una anotación antropométrica hecha por la madre de Lo en su duodécimo cumpleaños...caderas, 73 centímetros; circunferencia del muslo (justo debajo del surco glúteo), 43; pantorrilla y cuello, 28; pecho, 68; brazo, 20; cintura, 58; estatura, 1 metro 48 centímetros; peso, 38 kilos...*(2009:133). Además, aclara que una vez las niñas se desarrollan físicamente dejan de interesarle: *también sabía que ella no sería siempre Lolita. El uno de enero tendría trece años. Dos años más, y habría dejado de ser una nínfula para convertirse en una "jovencita", y poco después pasaría a ser el colmo de los horrores: una "universitaria"* (82).

Humbert Humbert especifica con todo lujo de detalles lo que le atrae: *...lo que me enloquece es la naturaleza ambigua de esta nínfula –de todas las nínfulas, quizás; esa mezcla que percibo en mi Lolita de tierna y soñadora puerilidad y una especie de desconcertante vulgaridad* (58)...*la más bonita de ambas niñas, Mabel, creo –pantalones cortos, top que apenas si marcaba sus incipientes senos, pelo brillante, ¡una verdadera nínfula, por Pan!* (93). Es decir, nada que ver con la juventud.

En la novela se aclara asimismo que a Humbert poco o nada le gustan las mujeres, por guapas y atractivas que sean: *Humbert evocó mentalmente a Charlotte desde el punto de vista erótico. Estaba bien formada y se cuidaba mucho, eso no podía negarse; pero solo podía aferrarme a esta última idea si me esforzaba por ver de un modo ideal, no real, sus rotundas caderas, sus redondeadas rodillas, su prominente busto, la áspera piel rosada de su cuello ("áspera" en comparación con la miel y la seda) y el resto de los atribu-*

12 La letra está disponible en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=987582> (Consulta: 7/6/2010)

13 Este es el resultado de la búsqueda en You Tube: http://www.youtube.com/results?search_query=Las+ni%C3%B1as+de+hoy+en+d%C3%ADa+unas+guarras+pero+los+t%C3%ADos+unos+cerdos&aq=f (Consulta: 7/6/2010).

tos de ese ser insignificante y aburrido que es una mujer hermosa [la negrita es nuestra](91). En el texto se deja clara también la diferencia entre las nínfulas y las "muchachas": *me encontré madurando en una civilización que permite a un hombre de veinticinco años cortejar a una muchacha de dieciséis, pero no a una niña de doce* (25).

Creo que sobran ya referencias de la novela para dejar claro que la Lolita de Nabokov nada tiene que ver con el concepto de lolita que se ha popularizado, mientras que este último sí es deudor de la película de Kubrick. La Lolita de Nabokov puede ser cruel, vulgar, egoísta y encarnar cuantos elementos de atracción demoníaca que se quiera, pero no deja de ser una niña. Nabokov deja claro además que su Lolita (a diferencia de la que encarnó Sue Lyon) sufre, como prueban sus solitarios llantos nocturnos o su desagrado ante las violaciones de Humbert (la mayor parte de los "encuentros sexuales" que aparecen en la novela no son consentidos). Lolita no es una jovencita, sino una niña de 12 años y son precisamente las características derivadas de esa edad lo que enloquece a Humbert Humbert. Como declaró el propio Nabokov en una entrevista en televisión en 1975, *Lolita no es una niña perversa, es una pobre niña que corrompen y cuyos sentidos nunca se llegan a despertar bajo las caricias del inmundo señor Humbert*¹⁴.

Escribía la profesora Meritxell Torrent que *entre los arquetipos estudiados de mujer fatal (mujeres fieras como esfinges, sirenas y arpías; mujeres diabólicas como brujas y vampiros o modernas mujeres mecánicas) destacaban por su ausencia las nínfulas* (1997:117). Para esta autora *la nínfula es un caso atípico de mujer fatal, no solo porque nunca comparte los rasgos físicos de la mayoría de las mujeres sino porque [como escribe Nabokov] es ignorante de su fantástico poder* (119). Decir que la nínfula ni comparte los rasgos físicos de la mayoría de las mujeres, ni es consciente de su poder, no es sino otra manera de afirmar que las nínfulas no son todavía mujeres.

De hecho, el término nínfula (*nymphet*) solo aparece una vez en la película pero incluso en esa ocasión,

Kubrick le da un sentido muy distinto al de Nabokov. Como dice Thomas Nelson *Kubrick, however, did provide in the film a definition of the nymphet (it is different from the one in Nabokov's screenplay) and of Humbert's attraction that indicates the film's altered sexual and psychological focus. In voiceover while writing in his diary, Humbert defines the "twofold nature" of this nymphet as a mixture of "dreamy childishness" and "eerie vulgarity," thus suggesting that his obsession with Lolita has nothing to do with the unsuccessful retreat of Nabokov's Humbert into that timelessness lost in the "princedom by the sea" of his childhood* (Nelson, 2000:7).

Por lo tanto, a la pregunta de si Sue Lyon interpreta a una nínfula habrá de responderse que no. Muy al contrario, interpreta a una *femme fatale*. Hay numerosas secuencias en las que este carácter del personaje de Sue Lyon queda claro.

En el siguiente vídeo, podemos ver una selección de capturas de la película en la que el poder sexual de Sue Lyon se despliega en todo su esplendor: <http://www.youtube.com/watch?v=IA46NB0pixw>

Con la secuencia que insertamos a continuación http://www.youtube.com/watch?v=YNuzb5E6_2k&feature=related (a partir del minuto 7:50 hasta el 9:02) hicimos el experimento de mostrarla sin sonido a una persona que no había visto la película ni leído la novela. Nos respondió, con una media sonrisa, que la joven estaba seduciendo de manera activa y descarada a un



hombre particularmente pasivo y asustado. Como escribe Raúl Guerra, *Sue Lyon es una bellísima y encantadora jovencita, una vampiresa más o menos avezada pero no una nínfula*¹⁵. Los ejemplos de nínfulas en el cine ni mucho menos escasean pero Sue Lyon no es

14 Citado en Chantzopoulos (2007: 6)

15 Citado en Torrent (1997:122)



Shirley Temple, ni Jody Foster en *Taxi Driver*, ni Kirsten Dunst interpretando a Claudia (una mujer encerrada en el cuerpo de una niña) en “Entrevista con el vampiro” de Neil Jordan, ni Natalie Portman en “León, el profesional”¹⁶ de Luc Besson, ni la celebrada Hannah Montana en sus primeros tiempos, ni, trayendo ejemplos del, menos censurado para estos temas, cine español, María Valverde en “La flaqueza del bolchevique” de Manuel Martín Cuenca o Sandra Rodríguez en “Mensaka” de Salvador García Ruiz.

En estos casos que señalamos, sí podríamos estar ante lo que Sinclair (1994) llama el *nymphet syndrome* en el cine, pero ni la Sue Lyon dirigida por Kubrick ni, como vamos a ver, la Dominique Swain dirigida por Adrian Lyne, dan el perfil de ninfulas.

Excursus: el intento de Adrian Lyne

Sin duda el guión con el que trabajó Adrian Lyne para hacer su película se ajusta mucho más a la novela de Kubrick, pero fracasa además de en varios elementos más o menos secundarios en los que apenas vamos a detenernos, en un elemento central que sí nos interesa: la construcción del objeto de deseo.

La elección de Jeremy Irons¹⁷ para el papel de Humbert es respetuosa con la descripción física –que tiene mucha importancia– que se autoatribuye Humbert en la novela: *Tengo todas las características que, según los estudiosos del comportamiento sexual infantil, suscitan el interés de una niña: mandíbula firme, mano musculosa, voz profunda y sonora, hombros anchos. Además, se me encuentra parecido a cierto cantante o actor por el cual está chiflada Lo* (Nabokov, 2009: 56). Lo vemos en la secuencia en la que se nos presenta a Lolita: <http://www.youtube.com/watch?v=MIxleSY1YY>

Como vemos Lyne busca este parecido que, como decimos, tiene importancia pues

el Humbert de Nabokov, a diferencia del de Kubrick, es muy guapo: *No sé si en estas trágicas notas he resaltado suficientemente la peculiar atracción que la apostura del autor... ejercía en mujeres de toda edad y condición...de cuando en cuando debo recordar al lector mi aspecto* (129). Lyne elimina también el patetismo tendente a la comicidad que provoca la fisonomía de James Mason en la versión de Kubrick, mucho más cincuentón que cuarentón y sobrado de algunos kilos¹⁸.

Podrían señalarse, con todo, algunas carencias del personaje de Lyne como el hecho de que quedaran eliminados el fino sentido irónico del personaje de Nabokov así como su ácido cinismo, productos de una preparación cultural que no terminamos de ver en el Humbert de Irons, que encarna bien el profundo amor del personaje de Nabokov por Lolita pero deja un tanto vacías otras dimensiones psicológicas del personaje.

Lo mismo puede decirse de la elección de Melanie Griffith, que se acerca mucho más a la descripción ya citada de mujer hermosa que hace Nabokov en la novela respecto de Charlotte Haze, mientras que la Charlotte encarnada por Shelley Winters es ante todo la madura decadente en contraste con la irresistible Sue Lyon.

16 La imagen de Natalie Portman en “León, el profesional”. Tomada de http://www.dvdbeaver.com/film2/DVDRReviews46/leon%20besson%20blu-ray/large/large_leon_shorter_blu-ray4.jpg (Consulta:18/6/10)

17 La imagen la hemos tomado en <http://mouthswiredshut.files.wordpress.com/2009/01/lolita2.jpg> (Consulta:18/6/10)

18 Distinto hubiera sido si el papel de Humbert en la versión de Kubrick lo hubiera encarnado Gary Grant (se ha especulado sobre que se le ofreció) pero desde luego la elección de Mason, del mismo modo que si hubiera elegido a Peter Ustinov, respondía a otros objetivos.



Sin embargo, el fracaso de Adrian Lyne empieza y termina con la elección de su Lolita. Dominique Swain¹⁹ no es, ni de lejos, una nínfula, por mucho que el director trate de hacer que se comporte como tal. Como dice Meritxell Torrent *Dominique Swain es, en el mejor de los casos, una jovencita disfrazada de niña. Ni sus graciosas muecas, ni el aparato dental ni todos los caramelos del mundo habrían podido convertir a Swain en la pequeña nínfula de Nabokov, sencillamente es demasiado mayor* (1997:122). Observemos la siguiente selección de secuencias con el tema de Cyndi Lauper "Girls Just Want to Have Fun": <http://www.youtube.com/watch?v=ijxBTGQ2m3Y>

Dejando a un lado ciertas licencias no demasiado elegantes que vulgarizan a un director respetable como Lyne (como el homenaje a las fiestas de camisetas mojadas) está claro que Dominique Swain, no es una nínfula. Como podemos ver, ciertos comportamientos infantiles extraídos de la novela de Nabokov podrían resultar creíbles en una niña de 12 años (como la Lolita original) pero en la piel de la joven Swain, hacen pensar que sufre algún retraso mental o que está ebria.

No voy a torturar (o a deleitar) a los lectores de este artículo con escenas de películas pornográficas en las que se disfraza a una actriz (evidentemente mayor de edad) de colegiala a través de piruletas, trenzitas o uniformes escolares, pero este efecto de erotización vulgar que aparece el filme de Lyne, destruye cualquier intento de hacer que la película sea una adaptación creíble de la novela (por muchas bendiciones que haya recibido, en clave de argumento de autoridad, por parte del hijo de Vladimir Nabokov).

Quizá tenga razón Richard Corliss cuando señala, a propósito de las dificultades legales que tuvo Adrian Lyne para hacer que *su Lolita* se pareciera a la nínfula de Nabokov, que *...the excisions torced on Lyne say a lot about our two-faced age, when the rankest pornography is available to every kid with a laptop and fingers, while grownup filmmakers (and filmgoers) must see Works of serious ambition diluted, derailed, never made* (1998:35). Pero Lyne sí intentó hacer este trabajo aunque quizá no con la suficiente ambición.

Una película que quisiera ser fiel (con todas las concesiones a los

problemas teóricos y prácticos que implica la noción de adaptación de un medio artístico a otro) a Lolita, tendría que ser una película en la que la pedofilia apareciera y para eso hace falta una nínfula de verdad. Seguramente los problemas que tuvo el pretendidamente polémico director británico para encontrar distribuidor en Estados Unidos le empujaron a elegir a una actriz como Dominique Swaine (que incluso tuvo que ser sustituida por una doble con los 18 años cumplidos en las escenas más explícitas) pero para llevar al cine Lolita había que tener una coherencia que el director británico no tuvo.

De otro modo nos quedamos con el recurrente retrato, propio de la heteronormatividad machista dominante en el cine, de la relación entre el "madurito atractivo" y la "jovencita pibón", nada original a estas alturas pues la *opera prima* de este modelo cinematográfico heteropatriarcal fue, como estamos intentando explicar, creada magistralmente por Kubrick.

El poder de Lolita (conclusiones)

Para explicar el poder femenino que encarna la Lolita de Kubrick hemos analizado ciertos aspectos de tres de los cuatro personajes fundamentales de la película; Humbert, Charlotte y la propia Lolita. Respecto al peculiar de personaje de Quilty el filme, que en sí mismo daría para muchas investigaciones, aquí solo diremos que cumple, ante todo, una función satírica e irónica para la fórmula de Kubrick. Incluso si lo miramos en clave psicoanalítica, como super-yo o entidad

19 Foto tomada de <http://img70.imageshack.us/img70/4701/lolita0xg8.jpg> (Consulta:18/6/10).

moralizante y represora de Humbert, la función del personaje interpretado por un Peter Sellers memorable, nos hace sonreír y nos obliga a la indulgencia y a la empatía con Humbert; indulgencia y empatía que solo se explica, en la medida en que el Humbert de Kubrick es un perdedor privado de cualquier poder.

En primer lugar vamos a detenernos en el patetismo del Humbert interpretado por James Mason; en segundo lugar en la relación del personaje de Charlotte (débil y vulnerable) interpretado por Shelley Winters con Lolita y por último reflexionaremos sobre la joven arrolladora que vemos en la Lolita de Sue Lyon.

Como ha señalado Thomas Nelson, *Lolita shows that, for Kubrick, performance could be as crucial to the expressive substance of a film as camera and mise-en-scène* (2000:5). No vamos a entrar aquí en la cuestión de la mayor o menor importancia que pudieron tener las ideas de Stalinsnavsky (en la versión norteamericana que le dieron Elia Kazan y Lee Strasberg en el New York Actors Studio) en la formación de Kubrick, a las que Nelson da tanta importancia. El caso es que, por unas u otras razones, Kubrick es capaz de obtener todo de sus actores para adaptarlos a sus propósitos. En Lolita vamos a ver que el trabajo actoral y algunas decisiones de dirección colocan el sentido que percibe el espectador incluso en una dirección opuesta al propio texto del guión.

Vayamos con el Humbert encarnado por James Mason.

Respecto a la novela de Nabokov, ha sido muy citada la afirmación del escritor canadiense Robertson Davies según la cual el tema de Lolita *is not the corruption of an innocent child by a cunning adult, but the exploitation of a weak adult by a corrupt child* (1996[1959]:213). Davies escribía al calor de la polémica suscitada por la publicación de la novela en Estados Unidos en 1958 (tras la primera edición en París dos años antes) ante la inminencia de su publicación en Inglaterra. Creemos que Davies trataba aquí de invertir la perspectiva, de manera un tanto forzada, para proteger a Nabokov de las críticas. Para Davies no debía haber campos vedados al sentido del humor que él encontraba (y con mucha razón) en Lolita.

Sin embargo, basta leer la novela para descubrir que la Lolita de Nabokov no es una niña corrompida, sino sencillamente una niña estúpida y vulgar, como tantos preadolescentes pero que no por ello deja de ser la víctima. No olvidemos que...*cada noche –todas y cada una de las noches [dice Humbert]- Lolita se echaba a llorar no bien me fingía dormido* (2009:217). Si de alguien es víctima el Humbert de la novela es de sí mismo. Recordemos que Humbert, tras denunciar *la definitiva caída moral de Lolita* (Nabokov, 2009:226) cuando está comienza a cobrarle por sus servicios sexuales, nos dice: *estaba en su mano negarme ciertos filtros amorosos fue-*

ra de lo común, lentos y paradisiacos, que me dejaban como muerto, pero sin los cuales era incapaz de vivir más que unos pocos días, y que, a causa de la propia naturaleza pasiva de aquellas experiencias amorosas [se refiere las felaciones que recibe de la niña] no me era posible obtener por la fuerza (226-227). Es decir, Humbert violaba a Lolita. Nada que ver con lo que vemos en la película.

Sin embargo, si traemos la reflexión de Davies es porque, paradójicamente, sí es precisa para describir a la Lolita de Kubrick. Mientras que en la novela, el irresistible humor de Nabokov proviene de la ácida visión de la realidad que lleva a cabo el protagonista narrador, en la película, el humor se traslada del monólogo a la relación (a través de la puesta en escena y de los diálogos) entre Humbert y su entorno; los paisajes sociales estadounidenses así como los personajes Charlotte, Lolita y Quilty. Ahora la víctima sí es Humbert y la principal consecuencia de esta victimización es el empoderamiento (desde sus circunstancias) de Lolita.

En un reciente artículo, Emmanuelle Delanoë-Brun describe la película de Kubrick como la *fabrique de l'homme objet*. Como demuestra esta autora, la masculinidad torturada por poderes exteriores es una constante en cine de Kubrick (en *The Killer's kiss* por el deseo, en "La naranja mecánica" y en "Barry Lyndon" por la sociedad, en "2001, Odisea del espacio" por las máquinas, en "Senderos de Gloria" y en "La chaqueta metálica" por la institución militar...). Para Delanoë-Brun *...d'une oeuvre à l'autre, Kubrick modélise cette configuration, variant les perspectives, les contextes, les points d'entrée, mais toujours au service d'une même interrogation sur l'être homme, autant en tant qu'être humain qu'en tant qu'être masculin. L'armée et la cellule familiale y sont deux univers récurrents, univers clairement encodés au masculin ou au féminin* (2010:4). En nuestro caso, la institución de poder es Lolita como configuradora y destructora final de Humbert.

La autodestrucción obsesiva de Humbert es algo que Mason transmite a través de una pluralidad de gestos que le patetizan (en particular sus movimientos de manos y las expresiones de su cara). La escena del hospital cuando Lolita ha huido (que podemos ver en <http://www.youtube.com/watch?v=ZTTEspH0r8k&feature=related>), en la que en pocos segundos Humbert se transforma en carne de manicomio, es quizá el mejor ejemplo.

Humbert, passé au crible kubricien, apparaît comme un nouvel avatar de l'homme objet, progressivement privé de tout contrôle sur l'histoire (Delanoë-Brun, 2010:1). Tenemos así un Humbert derrotado casi desde el principio (nada que ver con el de Nabokov) pero su patetismo, lejos de ser el de un pedófilo, más bien nos recuerda al de los personajes de Michel Houellebecq en busca de carne joven, tratando de escapar su destino de cincuentones.



El destino del cincuentón en la película (Mason²⁰ tiene 53 años cuando rueda la película y los aparenta con creces, lo que prueba de nuevo que la decisión de Kubrick era apartarse del personaje de Nabokov) esta marcado por la alternativa entre la triste soledad aburrida del académico mediocre que no ama su trabajo y el matrimonio con una mujer que ha perdido su juventud y a la que por tanto, en el marco social heteropatriarcal, solo le quedan las virtudes derivadas de ocuparse de las tareas del cuidado pero que, en ningún caso, y esto Kubrick lo deja claro, es capaz de producir deseo.

La genialidad de Kubrick, lo que le hace ser en cierta medida más transgresivo que el propio Nabokov, es que no permite mirar a Humbert con distancia, juzgarle como enfermo o criminal, sino que obliga al espectador a una empatía inevitable pues *su* Lolita encarna un objeto de deseo objetivo para cualquier varón heterosexual en el mundo actual. El Humbert de Kubrick no es un maniaco sexual, sino que representa las aspiraciones eróticas de cualquier varón heterosexual postmoderno. Como se ve en las escenas con las que Kubrick construye a *su* Lolita, está fuera de toda duda que Sue Lyon representa un modelo ideal de belleza.

El personaje de “la madre” interpretado por Shelley Winters²¹ es uno de los grandes logros de la película. No es la mujer hermosa descrita por Nabokov, sino una viuda cuarentona escasamente atractiva. Winters tiene 42 cuando se rueda la película; poco que ver con la treintañera con cierto estilo Marlene Dietrich que describe Nabokov (2009: 48). Charlotte es perfectamente consciente de su decadencia, está sobrada de peso según los estándares de belleza (cosa Kubrick no se priva de representar), trata desesperadamente de atraer la atención de Humbert y tiene una terrible envidia de Lolita.

Esta envidia es enfatizada por Kubrick en varias escenas pero hay dos de ellas que nos resultan especialmente valiosas (y que se apartan absolutamente de la novela).

La primera es la escena de la discusión tras el baile en la que Charlotte, tras enviar a Lolita a la cama afirma: *Since the age of one, you know, she kept throwing her toys out of her crib so that I would have to keep stooping over to pick them up. She had always had some kind of gripe against me. Now she sees herself as some kind of a starlet. Well, I see her as a sturdy, healthy but decidedly homely child. I mean, is it my fault if I feel young? Why should my child resent it?*

You don't resent it, do you? Do you think I'm just a foolish, romantic American girl?. Mientras que, en la versión de Nabokov dice: *Cuando tenía un año, ya mostraba lo perversa que iba a ser tirando todos sus juguetes fuera de la cuna, para que su pobre madre se pasara el santo día recogidos* (2009:60). Como vemos, en la novela no hay alusiones ni a la fortaleza ni a la salud de Lolita, ni se dice que se sienta una joven estrella (en el doblaje al castellano traducen *starlet*, a mi juicio acertadamente, como “belleza”) pero sobre todo, la pregunta “¿Es mi culpa si me siento joven?” nos parece definitiva. Lolita ha desplegado su poder, el poder de la juventud, frente a la decadencia de su madre.

Hay otra escena también crucial. Cuando Charlotte descubre el diario de Humbert dice: *Go on, get out of my way, I'm leaving here today. You can have all of it but you are never going to see that miserable brat again....* y después añade, mientras solloza junto a las cenizas de



20 La imagen está tomada de http://www.philosophyblog.com.au/userimages/user1863_1171790394a.jpg (Consulta: 19/6/10).

21 La foto está tomada de http://lh3.ggpht.com/_vwTjnzGmzKk/SrAjyrgzqI/AAAAAAAAASuw/tlFIozIXg8g/%5BUNSET%5D.png?img-max=800 (Consulta: 19/6/10).



Ya hemos indicado, respecto al personaje de Sue Lyon²², que en ningún caso se trata de una nínfula en el sentido descrito por Nabokov y que incluso podría aparentar perfectamente algunos años más de los 15 que cumplió cuando se rodaba la película. La forma en la que Kubrick construye a su personaje, física y psicológicamente, no admite discusión respecto al hecho de que se trata de una modalidad de belleza deseable para cualquier varón en el contexto de la hegemonía heteronormativa (basta ver la foto). Veamos la que quizá sea la secuencia icónica de la película, cuando Humbert ve por primera vez a Lolita: http://www.youtube.com/watch?v=sKMoRDiu5ZY&feature=Playlist&p=C84AB067A034F31C&playnext_from=PL&playnext=1&index=9

su difunto marido Harold, *How did we produce such a little beast?*. Mientras que en la novela dice: *Me marcho esta noche. Todo esto es tuyo. Pero nunca, nunca, volverás a ver a esa pobre chiquilla* (2009: 120). De “pobre chiquilla” a “miserable mocosa” y “pequeña bestia” hay notables diferencias. En la novela, Charlotte no adora a su hija pero trata de protegerla, mientras que en la película, Charlotte solo alberga resentimiento frente a una Lolita con la que no puede competir (se podría incluso decir que estamos ante una nueva versión de la popularizada Blanca Nieves de los hermanos Grimm). Y es que como señala provocativamente Virgine Despentes a los hombres les gustan las chicas guapas (...) la prueba es su tosca alegría cuando ven envejecer a aquellas mujeres que no han podido obtener o que les hicieron sufrir (65-66). Lo que describe Despentes es el mundo del deseo masculino que construye Kubrick en Lolita. Hay una secuencia de la película (cuando los tres van al autocine) que sintetiza esta elección: <http://www.youtube.com/watch?v=jt6tLk1WN0o>

Beatriz Preciado habla en su “Testo Yonqui” de un mercado heterosexual del que las mujeres quedan expulsadas en torno a los 45 años, mientras que los hombres suelen aguantar 15 años más (2008:154). El personaje de Charlotte creado por Kubrick representa exactamente ese tipo de decadencia reforzando el poder sexual de Lolita. Como señalaba Emmanuelle Delanoë-Brun en la cita con la que comenzábamos este trabajo a la *planteuse Charlotte (...) femelle littéralement en rut aux antipodes de marlene Dietrich à qui le Humbert de Nabokov la compare, Kubrick oppose le corps diaphane de l'adolescente en offrande sur son tapis de paille, corps idéal (...) image parfaite qu'on croirait droit sortie d'une affiche publicitaire* (2010:6).

El Humbert de la novela es un pedófilo pero nada hay de pedofilia en que un varón heterosexual se sienta atraído por la Sue Lyon que acabamos de ver. Lo que sí hay es una identificación heteropatriarcal del ideal de feminidad con la extrema juventud que además, merced a las nuevas tecnologías biopolíticas de control de la subjetividad (médicas, farmacológicas, comunicativas y culturales) habrá de devenir hegemónica con los años. Las clínicas especializadas en lo que equívocamente llaman “estética” se dedican básicamente a configurar (actuando sobre los atributos más sexualizables) el cuerpo de las mujeres tratando de acercarlo a los caracteres de la extrema juventud y basta observar durante unos minutos un canal de “teletienda” para ver el carácter de biomercancías de buena parte de los productos que se ofrecen (fajas para disimular la barriga, mágicos aparatos de abdominales, productos adelgazantes...).

Haber descubierto esto es quizá la grandeza de Kubrick en esta infravalorada película. Como reconoce Ken Burke, *upon re-viewing Kubrick's film I find her to look even older than that [durante el rodaje de la película Sue Lyon cumplió 15 años, como decíamos], so that the theme of paedophilia/incest is still there and very troubling as a concept but in visual appearance [aquí es donde aparece, obviamente la intención de Kubrick], to me, there is nothing more striking here than our contemporary complaint about films promoting insidious sexism, constantly prolonging the careers of older actors by pairing them with younger actresses (60's Sean Connery and 20's Catherine Zeta-Jones in Entrapment, 1999, as one prominent example) while the reverse rarely holds true with women* (Burke, 2001: 161). La heteronormatividad que junta jovencitas con maduros para deleite de un públi-

22 Imagen tomada de <http://www.futuropasado.com/images/suelyon.jpg> (Consulta: 19/6/10).

co condicionado por valores patriarcales es lo que descubre Kubrick con su (ya escasamente escandalosa) Lolita.

Como reconocía el propio director en una carta a Peter Ustinov (al que propuso hacer el papel de Humbert) fechada el 20 de Mayo de 1960, *people will have to admit Lolita is 'erotic and desirable' and of course teenagers can be this without causing too many shockwaves*²³.

Esto mismo será lo que hará fracasar a Adrian Lyne en su intento de ser fiel a la novela de Nabokov (los incontestables atractivos del Jeremy Irons y de Dominique Swain, por mucho que a esta última le pongan aparato en los dientes, definen la mirada del espectador en un sentido inequívoco que nada tiene que ver, como ya hemos explicado, con la historia de Nabokov).

Despentes, en su genial Teoría King Kong habla del *estilo super-puta, por otra parte muy favorecedor, que adoptan muchas chicas como estrategia de seducción más eficaz sobre los hombres* (2007:19). Como dice esta autora, *a los hombres les gusta pensar que lo que las mujeres prefieren es seducirles y hacerles enloquecer. Pura proyección homosexual... de lo que se trata es de reconfortar a los hombres en su virilidad, jugando el juego de la feminidad* (Despentes, 2007:65). Pero si, como dice Judith Butler, *las normas que gobiernan la identidad... están parcialmente articuladas sobre matrices de jerarquía de género y heterosexualidad obligatoria* (Butler, 2007: 282) entonces hay que decir que Lolita²⁴ lucha con las armas que tiene, consciente de su identidad de género en el marco de los discursos heteronormativos hegemónicos. Cuando Monique Wittig dijo en 1978 que las lesbianas no son culturalmente mujeres y defendió la posición estratégica privilegiada de las mujeres homosexuales para combatir el heteropatriarcado, estaba dejando claro implícitamente que existía un espacio no privilegiado. Ese es el espacio de Lolita, que ni es lesbiana ni es culta pero es consciente de que solo cuenta con su belleza (su único poder) para liberarse de su madre, para desembarazarse de Humbert, para intentar acercarse al poder (Quilty), para conseguir a un "hombre bueno" con el que se casa, e incluso para lograr finalmente la ayuda económica de Humbert.

Para que no quede duda de que ese poder está solo en la juventud, Kubrick deserotiza a su Lolita en la última escena, donde encontramos a una *Lolita normalisée mais physiquement diminuée, une Lolita à lunettes*



pour mari à sonotone (Delanoë-Brun, 2010:11). Una lolita a la que ya solo le queda ser madre y esposa y que ha dejado de ser una mujer fatal.

REFERENCIAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (1998): *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I* (traducción y notas de Antonio Gimeno Cuspinera). Valencia, Pre-textos.
- Bonney, Duana (2009): *Lolita the Immortal: Nabokov, Kubrick, and Lyne's Nymphet*. Tesis de master. Disponible en http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Bonney_uncg_0154_M_10044.pdf (Consulta: 5- 6- 2010).
- Burke, Ken (2001): "Novel to Film, Frame to Window: Lolita as Text and Image". *Journal of Visual Literacy*, volumen 21, nº 2: 135-166. Disponible en http://www.ohio.edu/visualliteracy/JVL_ISSUE_ARCHIVES/JVL21%282%29/JVL21%282%29_pp.135-166.pdf (Consulta: 4- 6- 2010).
- Butler, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.
- Chantzopoulos, Kostantinos (2007): "Lolita. Imágenes de un deseo oscuro o la tinta oscura de un deseo prohibido". *Enfocarte.com* nº 29. En <http://www.enfocarte.com/6.29/lolita.html> (Consulta: 15-5-2010).
- Corliss, Richard (1998): "Lolita: From Lyon to Lyne". *Film Comment* 34: 34-39.
- Davies, Robertson (1956): "Lolita's Crime: Sex Made Funny". *Toronto Daily Star*, 17 de enero. En *Raguet-*

23 Citado en Studkey (2009: 3)

24 La última foto está tomada de <http://eltoneldediogenes54.files.wordpress.com/2009/10/lolita-kubrick.jpg> (Consulta: 19/6/10)

- Bouvard, Christine (1996): *Lolita: Un royaume au-delà des mers*. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux, pp.212-214.
- Delanoë-Brun, Emmanuelle (2010): "La fabrique de l'homme objet dans Lolita de Stanley Kubrick". *Sillages critiques*, 11. Disponible en <http://sillagescritiques.revues.org/index1702.html> (Consulta: 5- 6- 2010)
- Despentès, Virgine (2007): *Teoría King Kong*. Melusina.
- Guerra Garrido, Raúl (1997): "Sue no es una Lolita". *Nosferatu* 23: 50-52. [Citado en Torrent (1997)].
- Etchebarria, Lucía (2008): "Aquí una guarra". Disponible en http://www.adn.es/blog/lucia_etchebarria/opinion/20080618/POS-0001-adn.html (Consulta: 7/6/2010).
- Haraway, Donna (1995): "Género para un diccionario marxista: La política sexual de una palabra". En *Ciencia, Cyborgs y mujeres*. Cátedra, Madrid pp.213-251. Disponible en <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Haraway.pdf> (Consulta: 6/3/10).
- Hardt, Michael y Negri, Antonio (2002): *Imperio*. Barcelona, Paidós.
- Hidalgo, Susana (2010): "El estereotipo de belleza, una esclavitud". *Diario Público* 14, de Junio. Disponible en <http://www.publico.es/espana/320245/estereotipo/belleza/esclavitud/version-imprimible> (Consulta: 14/06/2010).
- Kubrick, Stanley (1960): Carta a Peter Ustinov. [Citada en Studkey (2009)]
- Kubrick, Stanley (1969): Entrevista "An Interview with Stanley Kubrick (1969)". En Gelmis, Joseph (1970): *The Film Director as Superstar*. Garden City, N.Y.: Doubleday. Disponible en <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html>
- Kuersten, Erich (2009): All Tomorrow's Playground Narratives. Stanley Kubrick's Lolita. *Bright Lights Film Journal* 65. Disponible en <http://www.brightlightsfilm.com/65/65lolita.php> (Consulta: 1- 6- 2010).
- Laclau, Ernesto (2005): *La razón populista*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Lara, Fernando (1971): "Lolita, anatomía de un fracaso organizado". *Triunfo*. Año XXVI, n. 473 (26 de Junio), p. 65. Disponible en <http://hispana.mcu.es/va-registros/registro.cmd?tipoRegistro=MTD&idBib=586229> (Consulta: 4- 6- 2010)
- Merskin, Debra (2004): "Reviving Lolita? A Media Literacy Examination of Sexual Portrayals of Girls in Fashion Advertising". *American Behavioral Scientist*, Vol 48-1: 119-149. Disponible en <http://www.acwww.edu/~karlberg/444/readings/lolita.pdf> (Consulta: 4- 6- 2010).
- Mouffe, Chantal (2007): *En torno a lo político*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Nabokov, Vladimir (1965); Carta a Kubrick fechada el 5 de Diciembre de ese año. [Citada en Studkey (2009:5)]
- Nabokov Vladimir (1996 [1973]): "Lolita: A Screenplay". En *Novels, 1955-1974*. Ed. Brian Boyd. New York:Library of America.
- Nabokov, Valdimir (2009): *Lolita* (traducción de Francesc Roca para la edición de Anagrama 2002). Barcelona, Anagrama (colección compactos), novena edición.
- Nelson, Thomas Allen (2000): *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*. Bloomington IN: Indiana University Press, págs. 60 - 81. Citamos siguiendo el paginado de <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0106.html> (Consulta: 2- 6- 2010).
- Power, Elizabeth (1999): "The Cinematic Art of Nympholepsy: Movie Star Culture as Loser Culture in Nabokov's Lolita". *Criticism*, número de Primavera. Disponible en http://findarticles.com/p/articles/mi_m2220/is_1_41/ai_56905046/
- Preciado, Beatriz (2008): *Testo Yonqui*. Madrid, Espasa.
- Salvi, Costanza (2009) "Recensione di Stanley Kubrick - Lolita (USA/GB, 1962)". 19 de Junio. Disponible en <http://www.sentireascoltare.com/recensione/984/lolita-stanley-kub> (Consulta: 5- 6- 2010).
- Stuckey, Karyn (2009): "'Lolita': a journey with Nabokov and Kubrick from the page to the screen". Paper presentado en *Archives and Autuers; Film-makers Archives* en septiembre de 2009. Disponible en: <http://www.is.stir.ac.uk/libraries/collections/anderson/documents/Lolitatalkforwebstirling.pdf> (Consulta: 8- 6- 2010)
- Sinclair, Marian (1994): *Hollywood Lolitas: The nymphet syndrome in the movies*. New York: Henry Holt.
- Stam, Robert (1992): *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean Luc Godard*. Nueva York: Columbia University Press, págs. 159 - 164. Citamos siguiendo el paginado de <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0106.html> (Consulta: 2- 6- 2010).
- Torrent Lozano, Meritxell (1997): "De lolitas y otros males". *Lectora* 3: 117-124. Disponible en http://www.ub.edu/cdona/lectora_03/torrent.pdf (Consulta: 25- 5- 2010).
- Wittig, Monique (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid, Egales editorial.
- Ziga, Itziar (2009): *Devenir perra*. Melusina.
- Zizek, Slavoj (2009): *En defensa de la intolerancia* [Traducción de Javier Eraso Ceballos y Antonio José Antón Fernández]. Madrid, Sequitur.