

DE OBRERAS Y DE PUTAS. PARA UNA REINVENCIÓN DE LOLITA

Mireia Iniesta

¿En qué estamos presentes, o a qué se nos presenta? ¿A qué se nos expone? Todo nos indica que a la muerte: es eso mismo lo que se nos muestra, lo que se nos pinta; mirad, estáis en los umbrales de la muerte.

Jean-Luc Nancy, *Las Musas*

Lolita vuelve a estar preñada... pero esta vez, como hiciera anteriormente, no podrá zafarse de morir en el parto. La primera vez llegó el cine para salvarla prodigiosamente de esa muerte; Kubrick detuvo la historia antes de que tuviera lugar ese momento, dejando a su protagonista en un estado de gravidez permanente, que ponía de manifiesto el declive físico y vital de la muchacha. Pero aun habiendo sido rescatada del fatídico destino que para ella había elegido Nabokov, Dolores Haze arrastra una gran carga mortífera que halla su origen en su propio nombre. Y aunque el desenlace del film obvia su muerte, Kubrick se hace eco de esa carga en la escena en que el profesor Humbert Humbert lee a la joven el poema *Ulalume* de Edgar Allan Poe, cuyo leitmotiv es la vuelta inconsciente a la tumba de una joven muerta de forma prematura.

Por otra parte, el recuerdo del primer gran amor de Humbert, Annabel (cuyo nombre coincide con una de las amantes de Nabokov y con el de la Annabel Lee de Poe) provoca la anagnórisis del profesor al contemplar a Lolita. Resulta fundamental señalar la indisoluble relación entre la figura melancólica de Annabel y Lolita. Y cómo la segunda nace en ausencia de la primera. El cine depositó la carga mortífera de la adolescente a manos del profesor, convirtiéndolo en un asesino, y se empeñó en afeardar a la joven¹.

Cualquier espectador que sea interrogado sobre el film de Kubrick no dudará en decir, basándose en la presentación del personaje (majestuosa y obstinadamente bañada por los rayos del sol en bikini, semi estirada en el jardín de la parte trasera de la casa, al abrigo de unas gafas de sol, de las que se despojará para contemplar al profesor Humbert Humbert y hechizarlo para siempre, conduciéndolo hacia un proceso melancólico obsesivo), que Lolita era una joven hermosa y sensual, cuyos labios estaban cuajados de erotismo. La imagen que de ella creó el cine ha eclipsado cualquier evolución posterior del personaje. Nadie recuerda que esa criatura apareciera preñada más tarde. Y si Nabokov había dejado claro en su novela la pertenencia exclusiva de Lolita a su autor², Kubrick la universaliza con su adaptación cinematográfica. Lolita nos pertenece a todos. Su nombre forma parte del imaginario occidental.

Una de las cosas más interesantes del personaje de Lolita es su consumismo. Tal y como subraya Francesco Ghelli, la joven adolescente americana seduce al profesor de literatura europeo por ser la perfecta destinataria de la publicidad y el modelo por excelencia de la consumidora de masas, permaneciendo asociada a los valores consumistas de la posmodernidad, algo que en el filme se recoge en una sola escena: Humbert Humbert y Lolita mantienen una conversación en coche, mientras “huyen” a través de las solitarias carreteras de Estados Unidos. El espectador no puede dejar de advertir la gran bolsa de patatas fritas y la Coca-Cola que Lolita devora con gran fruición. Esta misma cultura posmoderna hizo de ella, y de su imagen, una especie de “objeto de consumo”, más allá de la idea del placer escotófilico del que habla Laura Mulvey³.

Y de ese retrato, lo que más destaca son sus gafas de sol y sus labios. Los labios que prensan sensualmente una piruleta y que definen al personaje, a través de un cartel publicitario de una imagen que nunca se rodó y siempre recordaremos.

La versión cinematográfica de *Lolita* aparecía en 1962, el mismo año en que vieron la luz *Mamma Roma* en Italia y *Vivir su vida* en Francia, de la mano de Pasolini y Godard respectivamente. Historias de madres prostitutas, hijos muertos y desenlaces mortuorios. Un tamiz por el que parece haber pasado la que ha sido la máxima heredera de Lolita: Laura Palmer. Protagonista de la serie *Twin Peaks*, creada en los 90 por Lynch, Laura Palmer reúne, a la vez que lleva hasta sus últimas consecuencias, todas las características que presenta Lolita. Ya que, si ésta estaba preñada de “muerte” y evocaba a otra niña llamada Annabel, en homenaje a la obra de Poe, encaminándose hacia la pulsión de muerte, Laura es una difunta “en sí misma”. Se trata de un personaje que recupera la necrofilia de la estética de Poe, quien siempre señaló que para él, el objeto poético más hermoso del mundo era el duelo por una bella mujer muerta.

Lolita seducía con gestos indolentes y caprichos infantiles; Laura Palmer, había sido en vida una prostituta vocacional, un objeto de consumo (algo que es posible dilucidar con mayor claridad en la película *Fuego camina conmigo*, precuela de la serie). Conducida a la radicalización de la figura de Lolita, a diferencia de ésta, Laura aparece bajo una luz muy fría en total ausencia de sol y envuelta en plástico como un producto manufacturado propio de la posmodernidad, revestido de la fugacidad de la era líquida (algo que, como afirma Ángel Sala, sugiere que debe ser consumido). Ella no puede devolver el favor de la mirada, como las heroínas de Poe, por el hecho de haber sido muy amada por muchas figuras masculinas. Sus labios aparecen morados. Todo el cuerpo de Lolita y, en especial, su boca, habían sido un receptor publicitario y la habían universalizado como objeto y musa. Los labios de Laura, como los de la representación de la virgen de Caravaggio en la pintura “Muerte de la virgen”, la desposeen de todo poder erotizador.





El estudioso francés Jean-Luc Nancy, en un profundo análisis de esta pintura, insiste en el desaliño de la virgen, en sus cabellos revueltos, en la túnica abierta. Algunas crónicas insisten en que la modelo del pintor había sido hidrópica, una mujer ahogada en el Tíber; otros, que había sido una prostituta amante del pintor. Pero en lo que más insiste Nancy es que ningún sector de la tela está más dibujado que esa boca: *es ella, esa minúscula vertical, la que tensa toda altura del cuadro. Es ella, la boca, la que constituye el inicio y la huella de toda la pintura. Y, ante todo, de una figura que es en rigor, la única del cuadro y la que más acerca a la virgen a su condición de "humana"*⁴.

La virgen, inspiración de todos los cristianos, es desacralizada por Caravaggio y por Lynch mediante el mismo proceso. Nancy atisba en la virgen los mismos atributos que en las prostitutas e insiste en su desaliño: en los cabellos revueltos y la túnica abierta. Si se desacraliza a la madre de todos los cristianos, también a la musa; si ésta se puede confundir con una mujer pública, se convierte en una puta más vehementemente. Pero si la virgen de Caravaggio, ofende con su imagen a quienes la miran y traiciona la castidad que todos le otorgamos, al contemplar los labios de Laura sentimos una ternura infinita y somos capaces de "perdonarla".

En su segundo largometraje, *Blancanieves*, Pablo Berger retrata a una joven "lolita" torera que llega para desgajar todas las convenciones y someterlo todo a una cuidadosa deconstrucción. Sus carnosos labios infantiles acaban por convertirse en una macabra atracción de feria al más puro estilo de las mujeres de Poe. La estética gótica de la muerta reaparece en todo su esplendor. Discípula de Laura Palmer (en cuanto hermoso cadáver) Blancanieves se transforma en la Bella Durmiente con su final ambiguo en el que no sabemos si el amor del enano es suficiente para resucitarla, o si bien vive en un círculo del eterno retorno y su boca es prostituida a perpetuidad por su "padre putativo", dispuesto a administrar sus bienes, sus ganancias futuras y por extensión su entera existencia.

Lolita había seducido a un padre adoptivo, que había sido presa de sus encantos y víctima de un proceso melancólico. En una radicalización de dicho proceso, Laura había sido violada por su padre biológico desde la infancia, después de que éste fuese víctima de repetidas posesiones demoníacas. El padre putativo de Blancanieves (interpretado por Josep Maria Pou), es una figura más paternalista que paterna, sin ninguna traza melancólica ni sombra alguna de trauma o enajenación, que se sitúa un paso más allá de la avaricia. Aparece por primera vez ante los ojos de Blancanieves en un contrapicado que subraya su poder absoluto, la representación más plástica de la verticalidad del poder que nos gobierna, a imagen y semejanza de la Troika, con un contrato en la mano. Llega para comerciar con los labios de Blancanieves, igual de morados y carnosos que los de Laura y aún más inocentes. La nueva musa es una obrera, una buena chica, una buena hija, que asume de forma accidental la imagen de Laura. Pero en su caso la explotación de sus labios se desarrolla postmortem.

Lolita se rodó en 1962, durante la guerra del Vietnam y en plena crisis de los misiles, con la guerra fría como trasfondo. La serie de Lynch se había desarrollado en paralelo a la guerra del golfo Pérsico, y el filme de Berger en 2012 en plena crisis económica y gestación de la fragmentación de Europa, bajo la sombra de un gobierno español de derechas profundamente nostálgico del fascismo.

Lolita vuelve a estar preñada, pero esta vez su engendro acabará con ella.



¹ Carlos Losilla, en un brillante análisis de *Inland Empire* (Lynch), afirma que “esta transubstanciación maléfica del imaginario de la belleza femenina tiene una larga tradición en la cultura occidental, y uno de sus jalones más significativos debe buscarse en la obra de Edgar Allan Poe”. Losilla Carlos, *Flujos de la melancolía. De la historia al relato del cine*, Generalitat Valenciana, Valencia 2011, p.54.

² “Era Lola con pantalones. Era Dolly en la escuela. Era Dolores cuando firmaba. Pero en mis brazos era siempre Lolita”, Vladimir Nabokov, *Lolita*, Anagrama, Barcelona 1991, p.163.

³ “...la relación entre cine y placer es doble: es ‘escopofílica’ (“scopophilique”), por el hecho mismo de

que toda mirada suscita placer; y es también narcisista (“narcissique”) lo que se deriva del hecho mismo de que la mirada interviene en la construcción del yo. Sin embargo, este placer no es sexualmente neutro, al menos no en el cine hollywoodiense, donde todo se realiza en función de la mirada del espectador masculino: el placer “scopophilique” adquiere aquí, por ejemplo, un aspecto voyeurista y sádico: es una manera de reducir al otro (en este caso la mujer) y transformarlo en puro objeto...”, Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, Episteme 2002, p.32.

⁴ Jean-Luc Nancy, *Las Musas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p.160.