

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Programa de Maestría en Comunicación

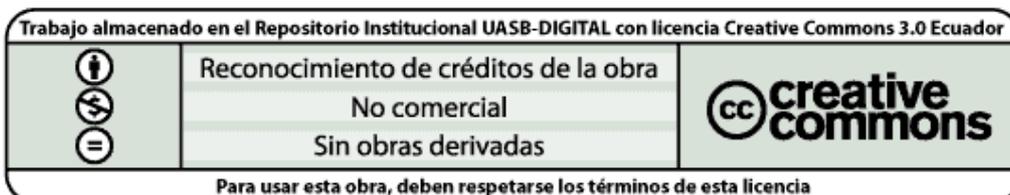
Lolita: criatura fantasmática

La adaptación del libro a las dos películas

de la *Lolita* de Vladimir Nabokov

Julia Ortega Almeida

2015



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Julia Ortega Almeida, autora de la tesis intitulada: “*Lolita*: criatura fantasmática. La adaptación del libro a las dos películas de la *Lolita* de Vladimir Nabokov.”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha:

Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Programa de Maestría en Comunicación

Lolita: criatura fantasmática

La adaptación del libro a las dos películas
de la *Lolita* de Vladimir Nabokov

Autora: Julia Ortega Almeida

Tutor: Edgar Vega Suriaga

Quito

2015

Resumen

Lolita, criatura fantasmática. La adaptación del libro a las dos películas de la *Lolita* de Vladimir Nabokov es un análisis de cómo conducen y enfrentan la fuerza narrativa del personaje los dos medios de comunicación: el libro y el filme para convertirla en una criatura hecha de luz y sombras que a la vez que seduce, asusta y es parte de la cultura de masas desde mediados del siglo XX hasta nuestros días.

“Un estremecimiento de gratitud para con aquel a quien pueda interesar, al contrapuntístico genio del destino humano o a los tiernos fantasmas que miman a este afortunado mortal”.

“Lo viejo y lo nuevo, la pincelada liberal y la pincelada patriarcal, la pobreza fatal y la riqueza fatalística se entrelazaron de forma fantástica en esa extraña primera década de nuestro siglo”.

Vladimir Nabokov en *Habla memoria*.

Tabla de contenidos

Introducción	8
Capítulo uno. Relación entre libro, filme y comunicación	13
1.1. Lenguaje oral, escrito y audiovisual	16
1.2. La narratividad	23
1.3. Cine y literatura	27
1.4 La adaptación de un libro a una o dos películas	29
Capítulo dos. Contenido, expresión y contexto de las dos películas	34
2.1. <i>Lolita</i> : criatura fantasmática	34
2.2. Contexto del texto literario <i>Lolita</i> de V. Nabokov (Estados Unidos, 1950)	41
2.3. Contexto de producción del filme <i>Lolita</i> de S. Kubrick (Inglaterra, 1961)	47
2.4. Contexto de producción del filme <i>Lolita</i> de A. Lyne (Estados Unidos, 1997)	54
2.5 La diferencia de edad y el tema de la muerte	57
Capítulo tres. Análisis comparativo de la novela y las dos obras filmicas	61
3.1. <i>Lolita</i> de Vladimir Nabokov: un sistema narrativo	62
3.2. La fábula	64
3.3. La historia	66
3.4. El narrador y su punto de vista o focalización	67
3.5 La confrontación entre personajes	69
3.6. La atmósfera de la acción	70
3.7. El arco de la historia en las dos películas	71
Capítulo cuatro. La seducción de <i>Lolita</i>	76
4.1 La <i>Lolita</i> filmica	79
4.2. El cuerpo de <i>Lolita</i> en las dos obras filmicas	80

4.3 <i>Lolita</i> : un medio para difundir un miedo	109
Conclusiones	112
Bibliografía	119
Lincografía	124
Listado de imágenes	126
Anexos	128
1. Ficha técnica del texto literario de <i>Lolita</i>	128
1. 1. Segmentación del texto literario	128
2. Ficha técnica del filme <i>Lolita</i> de Stanley Kubrick	132
2.1. Segmentación del filme <i>Lolita</i> de Stanley Kubrick	132
3. Ficha técnica del filme <i>Lolita</i> de Adrian Lyne	135
3.1. Segmentación del filme <i>Lolita</i> de Adrian Lyne	137
4. Análisis de los procedimientos de adaptación en las dos obras filmicas	140
4.1. Personajes principales y secundarios	141
4.2. Construcción de los detalles de personajes secundarios	141
4.3. Tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado	142
4.4 Focalización del conjunto del relato	144
4.5. Tiempo del autor y tiempo de la historia	145
4.6. Espacio filmico y organización del relato	146
4.7. Compresiones: acciones o diálogos condensados en el texto filmico	147
4.8. Añadidos	148
5. Listado de las 50 películas más polémicas de la historia	149

Introducción

Pensar bajo el estímulo de lo escrito, sentir bajo el estímulo de lo audiovisual, es el método escogido para el análisis y realización de la Tesis de Maestría de Comunicación cursada en la Universidad Andina Simón Bolívar con sede en Quito. Mi trabajo de licenciatura en Sociología y Ciencias Políticas por la Universidad Central del Ecuador, dirigido por Iván Carvajal, trató sobre el libro como medio de comunicación y me apetecía seguir con el tema evolucionando hacia el cine, pues venía del conocimiento y trabajo en televisión.

En vista de que libro y filme son dos medios de comunicación, cada uno con su forma narrativa, esta tesis tratará de hacer un análisis de la forma de enunciar de los dos formatos. La pregunta fundamental que guiará la tesis será: ¿Cuál es la narratividad de cada uno de ellos en la obra *Lolita*, de Vladimir Nabokov?

A medida que visualizo la tesis como tal, visualizo también a *Lolita* como una “criatura fantasmática”,¹ unas gafas rojas con un caramelo en la boca volando por muchas ciudades, como un personaje imaginario viviendo en varios mundos, atravesando muchos territorios a lo largo de más de 50 años. También la visualizo como a una niña huérfana y audaz, sin destino, como a una víctima del mundo y sus perversiones, pero sobre todo, la veo como un personaje con una variada representación corporal, que se apropia de dos medios, -como son libro y película- y los desborda reforzando un mito que envuelve actitudes de miles de personas.

Durante muchísimo tiempo no supe por dónde empezar el análisis de las adaptaciones, hasta que leí el libro tres veces y vi casi cinco veces cada película. La novela me deleitaba, mientras que la película de Kubrick me provocaba una gran

¹ Palabras usadas en otro sentido por Jordi Sánchez Navarro, al hablar de la percepción de realidad objetiva que produce el cine, en la página 84 de su libro *Narrativa audiovisual* (Barcelona: Editorial UOC, 2006).

distancia y la película de Lyne me daba una pena infinita. Me partía el corazón ver a la *Lolita* de Lyne atrapada en esa “modorra” que lleva consigo a partir del segundo viaje en el que llora y mantiene relaciones con Humbert, aunque ya ha planificado su huida.

Hay dos escenas que me superaban. En la una, ella está llorando sola en una habitación de un hotel. Humbert abre la puerta, ella lo mira triste y se da la vuelta en la cama para seguir llorando abrazada a una almohada. En la otra, ella está sentada sobre las piernas de su padrastro leyendo un cómic y provocándose satisfacción sexual pero de espaldas a él.

Había reunido una excelente bibliografía sobre la adaptación y narratividad audiovisual, tenía ya mi *Kindle* y *Lolita* en él, pero lo más importante es que, luego de mirarlas muchísimas veces, ya no me afectaban anímicamente las escenas desgarradoras y la triste historia de orfandad y confusión de esa niña cautiva.

Para romper el círculo vicioso de no finalizar la tesis viajé a Madrid. Ana Belén Santos, gran amiga y brillante especialista en derechos humanos, y su compañero, José Luis Muñoz de Baena, profesor de la UNED, me acogieron e hicieron conocer las bibliotecas de la ciudad, empezando por la de la UNED, en la que me sentí algo así como en la de *El nombre de la rosa*.

Asistí a la Biblioteca Nacional de España, a la Filmoteca, a la Biblioteca del Senado y a la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; trabajar en ella fue como hacerlo en una caja de música convertida en nave subterránea, con cientos de libros iluminados como obras de arte en paredes de una galería, y capitanes de nave en cada uno de sus más de 120 espacios de estudio.

La primera tarea fue la de investigar los fondos de cada biblioteca y encontrar sorpresas alentadoras como el fabuloso ensayo de Nina Berberova, *Nabokov y su*

Lolita en la Biblioteca Nacional, tres libros sobre Nabokov y sus adaptaciones en la Biblioteca de la Filmoteca Española, así como el artículo *Lolita de Vladimir Nabokov: historia de una obsesión (fílmica)*, de Katixa Aguirre Miguélez en la biblioteca de la UNED. En la Casa del Libro adquirí el libro recomendado por el profesor Omar Rincón, *Teorías del cine*, de Francesco Casetti y la *Teoría de la Narrativa*, de Mieke Bal, pensadora que fue parte de la bibliografía del curso de *Estudios Visuales Latinoamericanos* recibido con la profesora Mayra Estévez.

Llevé conmigo un pequeño lector de DVD, que es el que me ayudó a hacer la segmentación de las dos obras fílmicas. Los métodos utilizados son: Bibliográfico, videográfico y etnográfico (a partir de mi propia observación de las imágenes). Las metodologías de adaptación de Sánchez Noriega y Linda Seger fueron la guía para aventurarme al análisis; y el libro *Narrativa audiovisual*, de Jordi Sánchez Navarro, el que me abrió el camino para empezar a escribir y aplicar los conceptos. Como recomendación de las metodologías realicé los guiones de las dos películas y apliqué las sugerencias de Sánchez Noriega, Seger y Bal.

El capítulo uno habla sobre el libro y el filme como dos medios de comunicación, los tipos de lenguaje que utilizan, oral, escrito, audiovisual; su capacidad de incidir en la interacción comunicacional y en la vida cotidiana de las personas, apoyándome sobre todo en lo considerado por Roman Gubern y Marshall McLuhan. Se aborda brevemente la narratividad; y la relación entre cine, literatura y la adaptación como la posibilidad de narrar una historia. Durante este capítulo, el gran desafío fue el análisis de cómo narran los dos formatos: libro y filme.

En el capítulo dos, se habla de la forma de expresión del personaje y se lo aprecia como un ánima que existe para incomodar. Se inicia la descripción de las apreciaciones visuales sobre el cuerpo, producto de la observación de la imagen que

Stanley Kubrick creó para el afiche promocional de su película en 1961, que se reprodujo en la portada del libro, de Compactos Anagrama en 1991, que utilicé para la elaboración de la tesis y de la portada de las primeras ediciones publicadas por Olympia Press en 1955. Se analiza la ausencia del cuerpo de *Lolita*, la dificultad de expresión, capacidad de solución visual y su sublimación en la forma de expresarla. Se revisa el contexto de producción del libro *Lolita* como de las dos películas en casi medio siglo de existencia.

En el capítulo tres, se hace el análisis comparativo de la novela y las dos obras filmicas en lo que se refiere a la visión personal que me formé sobre el cuerpo de *Lolita*. La novela de Nabokov ha sido tratada como un sistema narrativo. Se desglosan sus componentes, para lo que utilicé la metodología de Mieke Bal: el texto, la fábula, la historia; el narrador y su punto de vista o focalización; la confrontación entre personajes; la atmósfera de la acción y el arco de la historia en las dos películas (concepto tomado de Linda Seger). Para llevar a cabo este procedimiento, también segmenté la novela y las dos películas de acuerdo a los capítulos y escenas secuencia que mantienen un mismo tipo de contenido en acción.

A lo largo del texto, se advierte la fuerza narrativa del personaje y su historia que se apropia, a través de la técnica de la adaptación, de un libro a dos películas.

Por último, en el capítulo cuatro se analiza a la *Lolita* filmica comparándola con lo expresado en el libro a través de la interpretación de 34 fotogramas y una secuencia de 4, extraídos de ambas películas. En lo que se refiere a la película de Stanley Kubrick se compara las escenas iniciales, parte de la vida familiar y el desenlace con lo descrito en el libro por Nabokov; y en lo que se refiere al filme de Adrian Lyne, además de esas escenas, se incluyen dos fundamentales que son la imagen de una *Lolita* diabólica y los momentos finales de la vida de Clare Quilty. Se

examina el cuerpo de *Lolita* en las dos películas y se plantea al personaje como un medio para difundir un miedo.

Lolita es una obra maestra y tanto el libro como las dos versiones fílmicas han captado la atención de millones de lectores y espectadores; la observación de las dos películas, el afiche promocional y las portadas de varios libros, me permitió pensar en las características de su relato en cada medio.

Luego de leer mucho sobre Nabokov, Kubrick y Lyne, obviamente las tres obras se descubrieron ante mí como obras de arte, a las que ya no valoro ni moral ni ingenuamente. El conocimiento de lo que está escrito y filmado sobre ellas me dio la seguridad, complacencia y reconocimiento de la certeza del tema escogido.

Edgar Vega ha sido el gran motivador, pues el curso de *Videoclip y representación corporal* recibido en el año 2002 despertó en mí el gusto por ver y escribir lo que siento bajo el estímulo de la imagen y el sonido (la tesis de licenciatura ya me había dado la conciencia de que la lectura es “pensar bajo el estímulo de lo escrito”).² Y es también Edgar Vega quien me condujo en el análisis de la representación del cuerpo en las obras. Mi agradecimiento a Adriana Amado por su amistad y apoyo; a Christian León y Alex Schlenker por su meticuloso y profesional aporte como lectores.

Esta tesis se la dedico a mi escritor favorito Martín Mora Ortega y a la Universidad Andina Simón Bolívar, a su lucha por caminar y mantenerse viva en un mundo lleno de contradicciones y ambigüedades en el que conduce y apoya a comunicadores de alma como yo, a contar con las herramientas que nos permiten disfrutar de este delicioso campo interdisciplinar que por pura vocación hemos escogido para nuestro desarrollo profesional.

² Según John Spink.

Capítulo uno

Relación entre libro, filme y comunicación

En este capítulo se aborda la relación que existe entre libro y filme. Cómo crean un multilinguaje³ que se expresa en las distintas formas de comunicar de los dos medios y que es propicio para la experiencia interdisciplinar del análisis de la adaptación del libro *Lolita*, de Nabokov (1955), su representación del cuerpo en las dos películas, la primera de Stanley Kubrick (1961) y la segunda de Adrian Lyne (1997).

Libro y el filme son dos medios que posibilitan una interesante visión de la relación entre medios masivos y cultura que es abordado, en este trabajo, desde la comprensión de la creación cotidiana de distintas identidades que encuentran *nuevos territorios*, como es analizado por el sociólogo Renato Ortiz, profesor de la Universidad de Campinas, en su libro *Otro territorio*.⁴

En estos nuevos territorios, las personas se convierten en individuos de comunidades que ya no necesitan una misma geografía física para identificarse, sino que se mantienen vinculados a través de la experimentación de los conocimientos adquiridos en su relación con los medios, fortaleciendo sentidos colectivos y representaciones comunes. Libro y película han aportado a esta forma de convivencia social, pues son generadores de cultura e identidades en territorios que ya no tienen

³ Irma Emiliozzi, Comp., *La aventura textual. De la lengua a los nuevos lenguajes* (Buenos Aires: Stella/La Crujía Ediciones, 2003), 11

⁴ Renato Ortiz, *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998).

que ver con el espacio físico determinado por un lugar geográfico, sino por colectivos de individuos que se vuelven consumidores culturales.⁵

Así, la palabra *Lolita* se encuentra asociada al comportamiento de una niña que de forma precoz es atractiva y seductora (*Lolita* existe en la 23va. edición del diccionario de la Real Academia Española). Este ícono que ya se ha convertido en un prototipo de la cultura occidental aparece por ejemplo en películas como *Flores Rotas*, de *Jim Jarmusch* o en videos de *YouTube* en el que la animadora *Babydoll Peach* exhibe “*My Lolita closet*”⁶ refiriéndose a sus vestidos, carteras y zapatos *Lolita*; también es usada en expresiones coloquiales como “aún no me ha llegado una *Lolita* a mi vida”.

El libro y el filme mantienen una particularidad, pues además de que se relacionan de forma colectiva con sus lectores y público, generan también una manera individual de conexión personal que está determinada por el tipo de lenguaje utilizado por los dos: lo escrito, lo visual y lo sonoro; así como transforman la relación humana con el tiempo y el espacio. Marshall McLuhan, con su idea de *aldea global* y *el medio es el mensaje*, por ejemplo, señala que los medios sonoros y electrónicos reconstruyen la no linealidad en la que vivía la sociedad antes de los medios gráficos, es decir que “retribalizan” a la sociedad.⁷

Con el desarrollo de los medios de comunicación, ya no es necesario que las personas estén en el mismo lugar, solo es preciso que estén en el mismo canal, o en la misma emisora, que lean el mismo libro o que vean la misma película. Al ser

⁵ Barbero, “De los medios a las culturas”, 5: “Benjamin descubre el doble sentido de la experiencia social que cataliza la masa: esa <<aglomeración concreta pero socialmente abstracta>> que sin embargo inaugura una nueva manera de sentir <<un sensorium que le saca encantos a lo deteriorado y lo podrido>>”.

⁶ Baby Doll Peach, “My Lolita closet”, <https://www.youtube.com/watch?v=3Rr_SVdV7Z0>.

⁷ Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, (Barcelona: Paidós Comunicación, Understanding Media, 1996), 311.

estos, espacios de igualdad, las audiencias se convierten en consumidoras de bienes y productos culturales homogéneos generando así los distintos públicos.

Como lo señala Ortiz, los medios de comunicación “denotan otro tipo de sociabilidad, en la cual los individuos son separados de sus comunidades de origen e insertos en un universo más amplio. Es decir: la comunicación profundiza las condiciones de deslocalización de las personas”.⁸ Las personas salen de su localidad pasando a formar parte de un universo que trasciende su lugar de origen, por lo tanto se igualan en otro espacio, el espacio de los medios de comunicación, sin dejar de conservar sus características locales y sobre todo personales.

Normalmente se entiende por estos medios a la televisión, la radio, la prensa, o las revistas; sin embargo, no se toma en cuenta al libro y al filme como parte de ellos, aunque McLuhan analiza en su ensayo “El Cine. El mundo en rollos” la forma de comunicar del cine y la compara con la del libro:

Así pues es indispensable para nuestra aceptación occidental del cine, la estrecha relación entre el mundo en bobinas del cine y la experiencia íntima y fantasiosa de la palabra impresa. Incluso la industria cinematográfica opina, y no es nada descabellado, que sus mayores logros se derivaron de novelas. El cine, tanto en su forma de rollo como en forma de guión, está totalmente implicado en la cultura del libro.⁹

La relación entre libro y cine, o mejor dicho, libro y filme, ha desarrollado un extenso campo de producción en lo que se refiere a la adaptación de la literatura al cine que viene a fortalecer lo señalado anteriormente. Una vez que el libro y el filme se hacen masivos, se necesita de la adaptación como solución a la demanda de consumo de la misma historia. Una de ellas, y quizá el más importante ejemplo de adaptación, es la novela *Lo que el viento se llevó*, de Margaret Mitchell, *best seller* publicado en junio de 1936 que para diciembre vendió un millón de copias,¹⁰

⁸ Ortiz, *Otro territorio*, 78.

⁹ McLuhan, *Comprender los medios de comunicación*, 295.

¹⁰ Wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/Lo_que_el_viento_se_llev%C3%B3>.

manteniendo el récord de ventas hasta la publicación del libro *El Padrino*, de Mario Puzo,¹¹ el 10 de marzo de 1969, libro que se mantiene en los primeros lugares de *best sellers* durante 67 semanas seguidas; y que vende más de 21 millones de ejemplares en el mercado norteamericano.

En el caso de *Lolita* se dice que además de ser un *best seller* es un *long seller* pues en el año 2005, en que cumplió 50 años desde su publicación, aproximadamente se habían vendido 50 millones de libros.¹²

El objeto de este estudio es la forma de comunicar, una misma historia, que tiene el libro y el filme provocando la capacidad humana y artística de comprender diversidad de lenguajes y llegar al pensamiento y a los sentimientos del individuo a través de un relato que se convierte en parte de su cotidianidad como es el caso de *Lolita*.

1.1. Lenguaje oral, escrito y audiovisual

¿Cómo se realiza un relato en cada una de estas tres formas de expresión? Cada tipo de lenguaje es básico para la cristalización de la comunicación que obliga a hablar, pensar, interpretar y conectarse. Cuando se habla, se transmite a través del lenguaje oral una serie de reflexiones utilizando un idioma que es un acuerdo de entendimiento común; para ello, se requiere buena memoria y capacidad de articulación y expresión. Cuando se escribe se lo hace con códigos y signos que están ligados a la educación y dominio del código alfabético para ello se requiere de un mejor nivel de concentración y capacidad de abstracción. Cuando se establece un

¹¹ Según Wikipedia, la película *El padrino* fue estrenada el 15 de marzo de 1972, ganó el primer fin de semana US \$ 302.393 y terminó por recaudar US \$ 134.966.411 solo en Estados Unidos y más de US \$ 110.100.000 a nivel internacional, sumando US \$ 245.066.411 en ganancias, muy considerable teniendo en cuenta que su presupuesto fue de 6 millones de dólares.

¹² Rincón del bibliotecario, <<http://rincondelbibliotecario.blogspot.com/2013/08/best-sellers-los-libros-mas-vendidos-de.html>>, (Rosario: 22 de agosto de 2013).

lenguaje audiovisual intervienen una serie de sentidos que están estimulados por la imagen y el sonido y que provocan otra forma de comprensión o percepción.

Intentaré brevemente identificar las características de estas tres formas de expresión humana que se resumen de forma particular en lo dicho por Vladimir Nabokov: “Pienso como un genio, escribo como un autor distinguido y hablo como un niño”.¹³

Pensamiento, lengua y oído son los elementos del lenguaje oral. Las personas se comunican a través de pensamientos que se formulan en un orden de palabras, frases u oraciones a través de las que se expresan sus necesidades, emociones, maneras de ver el mundo. Esta conexión humana ha generado un cúmulo infinito de relatos e información cuyo único soporte durante muchísimo tiempo ha sido la memoria. McLuhan señala que “la escritura a los nativos les resulta tan desconcertante que preguntan: Por qué escribes? ¿No puedes acordarte?”.¹⁴

Como lo señala Gubern el lenguaje está: “asociado a su capacidad para el pensamiento abstracto”.¹⁵ En su libro *La mirada opulenta*, hace una extensa explicación sobre el funcionamiento del sentido de la vista, y señala que “el ser humano es primordialmente un animal visual”,¹⁶ que conoce la imagen muchísimo antes de lo que aprende a leer e identificar las letras del alfabeto, y aprende a hablar después de identificar las imágenes.

Esta capacidad de hablar aprendida, luego de identificar imágenes, hace que el ser humano sea social. Se pone de acuerdo en lenguajes comunes y se identifica o no a partir de ellos.

¹³ Vladimir Nabokov citado por Javier Marías, *Faulkner y Nabokov: dos maestros* (Barcelona: Debolsillo Contemporánea, 2012), 109.

¹⁴ McLuhan, *Comprender los medios de comunicación*, 312.

¹⁵ Roman Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea* (Barcelona: GG MassMedia, 3.ª edición, 1994), 49.

¹⁶ *Ibid.*, 1.

Al inventarse la escritura se idea su desciframiento, con ello se logra que lo que se piensa tenga dos espacios existentes, uno el auditivo e inmediato y otro el perenne. Lo escrito se convierte así en un sistema de desciframiento de contenidos que solo quienes cumplen determinados requisitos pueden acceder a él. Es decir que es necesario que exista un sistema educativo mediante el que las personas sean alfabetizadas para tener acceso a los libros y la lectura.

El hecho de existir un soporte del lenguaje permite un intercambio de ideas que abarca una superficie y geografía muchísimo mayor y cambia la temporalidad de la comunicación. Lo escrito tiene independencia, puede moverse o permanecer en un lugar, y esto hace que las personas de distinta geografía y en diferente tiempo puedan captar, a través de una lectura, un distinto mensaje.

El libro y la lectura son entonces grandes estimuladores del pensamiento abstracto y vehículos, sobre todo el libro, de difusión del discurso.¹⁷ El inglés John Spink dice en su libro *Niños lectores* que la “lectura es vista como el pensar bajo el estímulo de lo impreso, y es el lector más que el texto el que está en el centro del proceso”.¹⁸

El texto escrito y la lectura son la base para el desarrollo del lenguaje y la comunicación desde la invención del alfabeto, pero sobre todo con la imprenta se logra una velocidad inusitada en la conexión entre el pensamiento escrito de las distintas culturas en un mundo anterior al globalizado. Escarpit plantea que:

¹⁷ McLuhan dice: “el contenido de todo medio es otro medio. El contenido de la escritura es el discurso, del mismo modo que el contenido de la imprenta es la palabra escrita, y la imprenta, el del telégrafo. Si alguien preguntara: *¿cuál es el contenido del discurso?* habría que contestarle: *es un verdadero proceso del pensamiento, que, en sí, es no verbal*”. McLuhan, *Comprender los medios de comunicación*.

¹⁸ John Spink, *Niños lectores. Un estudio* (Madrid: Biblioteca del Libro, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide), 19.

cuando uno escribe, lanza dos tipos de mensajes: uno es la reproducción exacta de la palabra hablada como si estuviera presente el auditorio; otro, por ser una traza más o menos permanente, supone la ausencia del lector y su existencia aleatoria.¹⁹

Es decir que los textos vienen a cobrar cuerpo por sí mismos una vez escritos, y así mismo cobran sentido en su dimensión al momento de ser leídos. Lo interesante de esto es que el tipo de comunicación que mantiene el lenguaje escrito, las imágenes icónicas y el lenguaje oral son diferentes.

En los años 60, McLuhan plantea que: “la invención de la imprenta con tipo móvil, a mediados del siglo XV, [...] animó a la gente a pensar siguiendo líneas rectas y a ordenar sus percepciones del mundo en formas compatibles con el orden visual de la página impresa.”²⁰ Según este comentario, las generaciones educadas después del surgimiento de la imprenta están marcadas por la “rigidez” de lo escrito, así mismo los medios de comunicación masiva que surgen luego de la cultura impresa.

El libro y su lenguaje escrito a base de la palabra se convierte en el medio de comunicación movilizador de pensamiento durante miles de años, pero también hace que una gran parte de la población se acostumbre a leer de forma ordenada, es decir, con un molde que tiene que ver con la *ortotipografía*, que se ocupa de la forma en que se combinan la ortografía y la tipografía de los textos impresos, sobre todo en el lenguaje escrito, y el desarrollo de la disciplina de la edición en el libro.

En el desarrollo del conocimiento, el lenguaje escrito supera al lenguaje verbal. A partir de la Revolución Industrial, en que se inventa el linotipo a través del cual se mecaniza la elaboración de caracteres, el libro rompe de forma veloz, las barreras de fronteras y tiempo, se genera un proceso de socialización del lenguaje

¹⁹ Escarpit, *La revolución del libro*, 378.

²⁰ Lewis H. Lapham, *El ahora eterno*, introducción a la edición en español de Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación*.

escrito de forma que se produce otra revolución: la velocidad de expansión de la palabra escrita y la incidencia del libro transforman el mundo, el conocimiento y las relaciones sociales, como lo señala Robert Escarpit:

El libro significa la continuidad de un pensamiento que no se detiene, que ensaya diversas perspectivas, que va y viene, en ese movimiento de ida y vuelta esencial al pensamiento *sensu stricto*, que permite a la vez la lectura en fluencia ininterrumpida y el regreso, el volver sobre los pasos, remontarse a los orígenes, hacer nuevas *salidas* desde los niveles alcanzados en la primera lectura. Ninguna otra forma de expresión o comunicación permite esto, que el libro consiguió desde muy pronto –no es azarosa su persistencia en tantas culturas, a lo largo de los siglos, con técnicas muy diferentes.²¹

La capacidad de ida y vuelta del pensamiento, estimulado por el soporte de lo impreso, posibilita el crecimiento de ese pensamiento. El libro comporta pensamiento y permite su desarrollo porque sostiene las ideas hasta cotejarlas con otras. Se vuelve una memoria individual y colectiva que al ser trasladada incide rápidamente en la reflexión personal y social que puede ser plasmada para comprensión de otros, en lugares totalmente diferentes. El contenido del libro es lo escrito, y el instrumento para descifrar lo escrito es la vista (en el caso de la ausencia de vista son las manos que han aprendido el lenguaje Braille).

Pero si la posibilidad abarcadora de la palabra oral y escrita es tan magnífica, ¿por qué se desarrolla y decanta hacia el lenguaje audiovisual?. Para John Spink, “la lectura es vista como el pensar bajo el estímulo de lo impreso”; según esa misma lógica, el audiovisual sería sentir bajo el estímulo de la imagen y el sonido. Y el relato, la memoria de ambos.

El lenguaje audiovisual viene a unir la racionalidad de lo escrito con la emocionalidad que produce el sonido y la imagen. La imagen y el sonido expresan un nuevo lenguaje del que quizá el cine es su mejor exponente. De todas maneras no

²¹ Robert Escarpit citado por Julián Marías en “El libro en el pensamiento y la continuidad histórica”, *La Cultura del Libro* (Madrid: Biblioteca del Libro, Fundación GSR, 1988), 56.

lo expresan *per se*, es necesario que exista un relato, una manera de contar, una forma de narrar que hace tan seductor a lo audiovisual.

McLuhan al respecto señala:

como hemos visto, la tecnología de Gutenberg de tipos móviles es del todo indispensable para cualquier proceso industrial o cinematográfico. A diferencia del cálculo infinitesimal, que hace ver que trata el movimiento y el cambio mediante la fragmentación extrema, el cine lo hace transformando el movimiento y el cambio en una serie de planos fijos. La imprenta hace lo mismo al tiempo que hace ver que trata con toda la mente en acción. Sin embargo, la película y el flujo de la conciencia parecieron proporcionar una liberación, profundamente ansiada, del mundo mecánico de estandarización y uniformidad cada vez mayores.²²

El cine entonces tiene un efecto liberador de ese mundo acostumbrado a pensar en líneas rectas como lo señala McLuhan. El lenguaje audiovisual estimula otro sentido como es el oído junto al de la vista. En esta lógica se camina hacia una didáctica pluritextual. Irma Emiliozzi en su libro *La aventura textual, de la lengua a los nuevos lenguajes* analiza la jerarquía que genera el texto escrito y se lo cuestiona con el afán de lograr nuevas maneras de enseñar a leer los nuevos lenguajes.

Es importante empezar a redefinir las palabras “texto”, “leer”, “escribir”: una foto es un texto, o una película, o una conversación o un libro, o un CD-ROM, es decir, la amplia gama que va de los textos tradicionales o lingüísticos, a los textos mediáticos y a los hipertextos. Y a todos estos “textos” se los “lee” o se los “escribe”, y con todos ellos nos “comunicamos”.²³

De este modo, el lenguaje audiovisual da paso a una multiplicidad de formas de narrar, y además se vuelve el elemento central de la *aventura textual* de la diversidad de lenguas con las que convivimos actualmente en lo que se refiere a la capacidad de narrar.

El proceso de producción de la narración audiovisual, se relaciona con el multilinguaje que parte de una cultura en común y se nutre de las nuevas

²²McLuhan, *Comprender los medios de comunicación*. 303.

²³ Irma Emiliozzi, Comp., *La aventura textual. De la lengua a los nuevos lenguajes* (Buenos Aires: Stella/La Crujía Ediciones, 2003), 21.

tecnologías, que a partir del desarrollo de la telefonía móvil han generado una nueva revolución de la palabra, la imagen y el sonido.²⁴

Vivimos hoy en un contexto multilingüístico, en el que usamos plurilenguajes que aún estamos digiriendo. El impacto de la diversidad de lenguajes modifica completamente la percepción y recepción de los mensajes, haciendo más compleja aún la capacidad de creación y pensamiento. El estímulo es muchísimo mayor que solo el de la lectura y el filme, y provoca una revisión de la forma de aprendizaje y enseñanza del lenguaje.

Este ejercicio de creación estimulado por las multilenguas determina a la comunicación de este tiempo, la dinamiza y ejerce sobre los autores la obligación de dominarlas. En ese aspecto son quizá los cineastas los mejores exponentes de su ejercicio y son también ellos y su producción un excelente, y poco explorado, campo de investigación.

Según Elsa Bettendorff y Raquel Prestigiacomo:

...un relato audiovisual es un modo particular de representar y organizar los sucesos que constituyen una historia. Para ello, recurre a técnicas bastante distantes de las empleadas en los relatos orales o escritos, ya que sus soportes son de distinta naturaleza. [...] Para hablar de relato es necesario que imágenes y sonidos obedezcan a una narración, es decir, al acto de contar.²⁵

Los soportes del audiovisual hoy en día, además de las cintas magnéticas y equipos electrónicos, son ordenadores digitales que facilitan la acumulación de imágenes y sonido, y que permiten su visualización y organización en los distintos procesos de su producción, montaje y presentación, además de su distribución posterior, haciendo muchísimo más accesible la posibilidad de narrar a través del audiovisual y provocando también un amplísimo campo de investigación

²⁴ Según lo señala Roberto Igarza en su libro *Burbujas de ocio. Nuevas formas de consumo cultural*. (Buenos Aires: La Crujía Ediciones, colección Inclusiones, 2009)

²⁵ M. Bettendorff y R. Prestigiacomo, *El relato audiovisual. La narración en el cine, la televisión y el video* (Buenos Aires: Longseller, 2002), 10.

interdisciplinaria, atravesado por una producción individual que expresa variadas demandas simbólicas que pueden convertirse en masivas.

1.2. La narratividad

La narrativa construye la historia teniendo como base el argumento en el que el espectador supone que ocurrirán eventos conectados que llevan a mirar a los personajes, las situaciones y los escenarios de una forma encadenada pero no lineal. Es la percepción de un mundo imaginario como real que se nutre de la representación visual animada. Según Juan Olaechea esto “implica una infiltración mucho más poderosa de las vivencias sociales en las esferas diferenciadas, pues describe de forma más penetrante el proceso global temático a causa del sistema perceptivo de recomposición”²⁶ y que consiste en que el individuo frente a la televisión no percibe con la vista un aspecto de una realidad sino que tiene que complementarlo, así la posición del individuo es activa y creadora.

El relato escrito y el audiovisual, el de los medios de comunicación son un campo muy vasto para la investigación y comprensión de la producción cultural. Una de las formas para abordar ese conocimiento es la narratología que viene de la literatura y que influye en el conjunto de la cultura de masas.

Omar Rincón, en su libro *Narrativas Mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, afirma que “los medios de comunicación son fundamentalmente narradores del mundo y que el entretenimiento es el horizonte del sentido mediático.”²⁷ Según esta visión, los medios para ganar poder deben contar el mundo desde lo emocional que es lo que les permite penetrar en el gusto humano por el entretenimiento.

²⁶ Olaechea, *El libro en el ecosistema de la comunicación cultural*, 76.

²⁷ Omar Rincón, *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. (Barcelona: Gedisa Editorial, 2006). 12.

¿Cuál es la forma de relatar de los dos medios? Para contestar eso, es indispensable entender la disciplina de la narratología, que obliga al conocimiento o al menos a la familiarización de otras disciplinas como pueden ser: la literatura, la psicología, la sociología, la lingüística, las artes visuales y la comunicación mediática.

La narratología:

se ocupa de analizar y describir los discursos que resultan de la actividad de contar, y que se encuentran prácticamente en todos los campos de la comunicación humana [...] Solo el narrar produce un relato. Narrar, en definitiva, será siempre la actividad de codificar una historia recurriendo a los signos propios de un tipo de relato. [...] El acontecimiento narrativo es, de esta manera, la unidad de composición de un relato”.²⁸

El acontecimiento narrativo puede ser un evento o suceso a través del que se da forma a la historia. Narrar es enunciar, y eso produce el relato, que a su vez es el que produce la historia. También puede ser visto como una representación que alguien utiliza con el objetivo de detallar a otro una visión. “En suma: un relato es un discurso verbal, visual o verbo-visual conformado por los signos utilizados por “alguien” –aunque no se sepa quién– para comunicar una historia a otros”.²⁹

En el libro *Literatura y cine en España (1975-1995)* se hace un análisis muy interesante sobre esta relación entre libro y película al señalar que:

al igual que el lenguaje de las letras, el cinematográfico es apto para transmitir ideas y razonamiento lógico [...] Debido a que genera o transmite ideas y transcribe de maravilla la lógica del pensamiento, el cine se erige igualmente como un lenguaje conceptual [...] y aprueba asimismo la extensión de su expresividad, comunica con la misma eficacia emociones y sentimientos, ya que es un lenguaje de proximidad.³⁰

²⁸ Bettendorff y Prestigiacomo, *El relato audiovisual*. 11,12, 14 y 5.

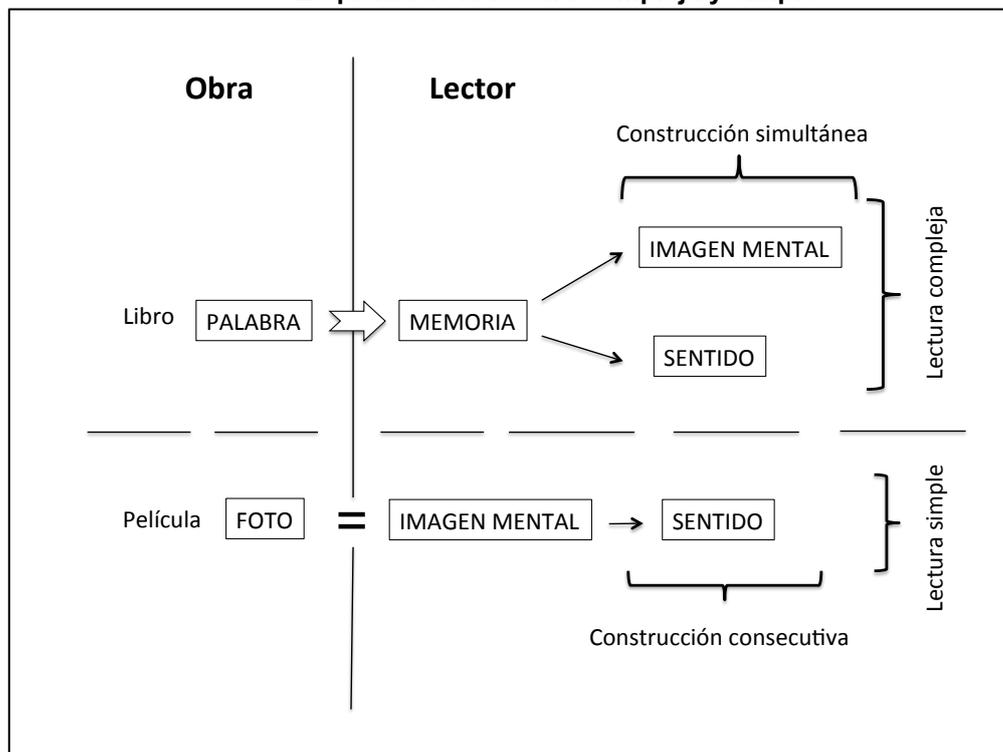
²⁹ *Ibid.*, 13.

³⁰ Antoine Jaime, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, (Madrid: Cátedra, Signo e imagen, Grupo Anaya, 2000), 51-2.

Antoine Jaime plantea que son dos lenguajes de igual naturaleza que trabajan con materiales distintos: la luz y la tinta; la palabra y la foto. En este sentido, la unidad mínima de expresión de cada uno de ellos es la palabra y la fotografía. “La lectura de la foto, es decir, la percepción de ese conjunto de datos, plasmará ese sentido que su creador le imprimió. La lectura de la palabra hará resurgir, también, la imagen y el sentido de que está compuesta”.³¹

Y plantea el siguiente esquema en el que señala que es más complicado descifrar la palabra que la foto.

Gráfico 1
Esquema de la lectura compleja y simple



Esquema: Antoine Jaime, *Literatura y cine en España (1975-1955)*, 59

A su vez añade que: “Si la foto –indisociable de la banda sonora– apela más al instinto que al intelecto, es porque habla directamente a los sentidos. La palabra,

³¹ Ibid., 57.

por su parte, suscita percepciones sensoriales más intelectualizadas”.³² Pero a la vez dice:

La experiencia que genera la lectura de la palabra es más mental, más intelectualizada: interior. La experiencia obtenida de la lectura de la foto es mucho más concreta. El placer de los sentidos es aquí un verdadero placer físico: exteriorizado.³³

Lo interesante de este proceso es la capacidad creativa y de disfrute que estimula en cada individuo. Así, este proceso es individual, pero también genera el nexo e intercambio con el colectivo, y es de infinita riqueza, pues convoca a la experiencia vivida por cada persona que se convierte en un recreador y transmisor de su cultura. La capacidad de la palabra de expresar conceptos con imágenes mentales, hace que palabra y fotografía tengan una misma forma de comprensión; aunque la palabra se exprese en el pensamiento de forma más compleja y la fotografía más simple, las dos movilizan los sentidos y la sensibilidad del lector o espectador, quien está imbuido de sus propias experiencias y conocimientos.

En el fondo, lo planteado por Jaime da pautas para comprender cómo una historia se pone en los dos formatos y más específicamente cómo una historia escrita puede adaptarse a una historia audiovisual.

Sin embargo para Carmen Peña-Ardid, no se trata de constatar diferencias o similitudes:

entre el lenguaje verbal y la representación icónica, sino entre el relato filmico y el literario, la contraposición abstracta entre la naturaleza de la palabra y de la imagen resulta insuficiente y confusa ya que no son unidades equivalentes. [...] La imagen cinematográfica no equivale en ningún caso a la palabra, sino a una frase, y, más precisamente, a un enunciado (o a un conjunto de enunciados, cuyo sentido y, eventualmente, el de sus elementos internos, solo se adquiere en relación con otros enunciados y con otros elementos del film.”³⁴

³² *Ibid.*, 61.

³³ *Ibid.*

³⁴ Carmen Peña-Ardid, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. (Madrid: Cátedra, Signo e imagen, 1999), 157

Y expresa también el cuidado que hay que tener al compararlas pues “la imagen icónica, a pesar de los avances conseguidos en el análisis de su estatuto semiótico, no ha alcanzado un grado de formalización siquiera aproximado al del lenguaje verbal.”³⁵

La capacidad de la narrativa para comunicar es la principal motivación de la investigación. En palabras de Jordi Sánchez Navarro:

La narración tiene como destino formar parte de un acto y proceso de *comunicación*. [...] la comunicación implica una significación y la integra en su dinámica: cuando el destinatario es un ser humano, estamos ante un proceso de significación, ya que la señal no se limita a funcionar como simple estímulo sino que necesita una respuesta interpretativa en el destinatario.³⁶

El hecho de contar historias es la constante que une a los distintos tipos de lenguajes. Contar historias se convierte entonces en el elemento fundamental del relato y de la narratividad. Es la historia la que permanece en el distinto formato. De allí el caso de la historia de *Lolita* que se transporta de un libro a las dos películas y de un libro a un afiche, portada de libro y de las películas, además, a productos culturales, canciones, videos y demás expresiones de su capacidad de seducción en el internet.

1.3. Cine y literatura

Se puede apreciar que la literatura mantiene una virtuosa relación no solo con el cine, sino, también, con la ópera, el teatro, la televisión y la radio a lo largo de los dos últimos siglos. Esta relación ha sido muy fructífera para la comunicación y producción cultural.

³⁵ *Ibíd.*, 158

³⁶ Jordi Sánchez Navarro, *Narrativa audiovisual*, 56-7.

Sin la relación entre literatura y cine, personajes tan populares a escala mundial como *Don Quijote de la Mancha* o *Romeo y Julieta* o en el ámbito nacional, *La Tigra*, se hubieran mantenido en la imaginación de las personas y no hubieran sido encarnados por una imagen, dados vida a través del rostro y cuerpo de los actores que los han protagonizado y han acercado su historia a la sensibilidad de un público masivo que vive complejos y diversos territorios culturales.

Sin la relación literatura-libro/cine-película, estos personajes vivirían en la memoria de sus lectores, reproducidos por la parte del texto que más impresionó a su memoria al momento de la lectura, o quizá solo por anécdotas de pasajes de los textos, sus historias serían entrecortadas y la velocidad de transmisión muchísimo menor.

Sin la relación cine y literatura, por ejemplo, la historia de la vida de *Lolita* hubiera quedado muchísimo más tiempo bajo el canon moral de la censura. El hecho de que se haya producido dos películas cuyos directores y equipo de producción luchan contra la censura, expresa la voluntad de ruptura y cuestionamiento social que puede tener el cine cuando está en manos de grandes artistas que hacen de intermediarios con un público ávido de que le cuenten diferentes historias que subviertan el orden de las cosas. Por eso, el cine necesita de la literatura, porque el cine y su público no pueden vivir sin historias que contar.³⁷

En esta relación, por tanto, existen varios debates, uno de ellos: si la literatura necesita del cine para generar imágenes parecería estar superado, pues el cine de hecho depende de las estructuras literarias que posibilitan su expresión narrativa o procedimientos tomados de la novela, como pueden ser los episodios, la voz narrativa y la destreza para expresar el tiempo y el espacio.

³⁷ Frédéric Subouraud, *La adaptación. El cine necesita historias* (Madrid: Paidós Comunicación, Los pequeños cuadernos de *Cahiers de Cinéma*, Espasa Libros, 2010).

Para ilustrar esta afirmación, dice Sánchez Noriega que en el congreso de Filmología en París, en 1955, Paul Léglise “toma el primer canto de *La Eneida* y hace una segmentación indicando movimientos de cámara y encuadres”,³⁸ en contraste con ello, el cine sí necesita recurrir a la producción de mecanismos técnicos de narración cinematográfica para lograr las sutilezas que el arte del uso de la palabra escrita obtiene en la literatura.

En el ámbito ecuatoriano, se ha publicado un excelente análisis en la obra *Del libro al libreto (un camino de película)*, de Rita María Rojas³⁹, en la que utilizando varios elementos de la metodología de Sánchez Noriega, revisa las adaptaciones televisivas, de tres novelas ecuatorianas, realizadas por Carl West y transmitidas por Ecuavisa: *A la Costa*, de Luis A. Martínez; *El Chulla Romero y Flores*, de Jorge Icaza y *Siete lunas y siete serpientes*, de Demetrio Aguilera Malta.

De la relación cine-literatura, me ha interesado el hecho de la adaptación porque allí existen los elementos para analizar la forma de comunicar y narrar de cada uno de los dos formatos (libro-película) en un caso específico.

1.4. La adaptación de un libro a una o dos películas

Libro y cine son parte de la comunicación masiva y la adaptación es una de las herramientas más importantes para la difusión de una historia. Alfonso Méndiz, profesor de la Universidad de Navarra, dice: “el cine es hoy un gran devorador de argumentos literarios y un celoso vigía de cuanto se imprime sobre papel. Sus adaptaciones son, con frecuencia, altamente esperadas por el público”.⁴⁰

³⁸ José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (Barcelona: Paidós, 2000), 33.

³⁹ Rojas, Rita María. *Del libro al libreto (un camino de película)*. (Quito: Casa de la Cultura Benjamín Carrión, 2007.)

⁴⁰ Alfonso Méndiz en el prólogo “Por qué la literatura hechiza al cine”, en el libro de Linda Seger, *El arte de la adaptación, cómo convertir hechos y ficciones en películas* (Madrid: Ediciones Rialp, S. A., 2000), 18.

La adaptación hace posible que la historia exista nuevamente y se remite a la influencia del libro hacia el cine, y no viceversa. Para el análisis comparativo de las dos películas quisiera empezar reflexionando sobre la apreciación de que “el libro es mejor que la película” cuando en realidad aunque pretenden contar la misma historia tienen formas expresivas distintas. La desvalorización de la una frente al otro reduce la comprensión de las virtudes y posibilidades narrativas de cada uno.

Mi interés de estudio es el que señala Zecchi en esta cita:

La adaptación de una obra literaria implica cambios evidentes, ocasionados por la diferencia entre los dos medios (desde un medio únicamente verbal, de palabras escritas, a un medio sinestético visual/acústico, que involucra palabras, sonidos, música, imágenes, efectos especiales, etc.); [...] Dadas estas premisas, es evidentemente tautológico afirmar que la fidelidad de la adaptación es un imposible.⁴¹

En la misma línea, Barbara Zecchi plantea una visión crítica al concepto de “fidelidad” que está tan popularizado en el sentido de que el cine es visto como algo que puede “traicionar” al texto escrito. En España incluso hay una broma que se cuenta en la sobremesa. Se trata de una vaca comiendo una cinta de una película, que al decirle: “¡oye!, ¿pero te parece buena?”, ella responde: “¡Hombre! el libro estaba mejor”.

En el debate entre cuál es mejor: ¿libro o película?, José Luis Sánchez Noriega plantea que habría que valorar “la fértil bastardía”⁴² que significa la adaptación de una novela a una película. Si bien utiliza el concepto para defender a la adaptación como una disciplina, pues de forma permanente se presume que es mejor el libro que la película, el concepto es moral. *Bastardía* y *fidelidad* o *infidelidad* e incluso *fecundidad* son palabras cuyo significado tiene que ver con expresiones tomadas del ámbito personal y reproductivo.

⁴¹ Barbara Zecchi, edit., *Teoría y práctica de la adaptación filmica* (Madrid: Editorial Complutense, 2012), 21.

⁴² Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, 24.

A inicios de esta década y con el texto de Zecci, que es de 2012, se está superando esta apreciación. Zecchi empieza su reflexión haciendo alusión a la palabra:

adaptar, denota un cambio de estado, una metonimia que implica un desplazamiento espacial (de un lugar a otro, o de un medio a otro), o bien un desplazamiento temporal (desde una situación anterior, a una nueva, posterior), para que el objeto de la adaptación se adecue a otras –distintas– circunstancias.⁴³

El concepto de adaptación lleva consigo por supuesto el hecho de que exista una buena historia para ser contada. Linda Seger señala:

Una buena historia para el cine tiene *dirección*. Se mueve hacia un clímax, y la mayoría de escenas consiguen que la acción avance. Este movimiento mantiene viva la atención de la audiencia en cuanto que esta anticipa lo que ocurrirá después. Una buena historia para el cine tiene *dimensionalidad*. A la vez que la historia consigue emocionarte, está revelando a los personajes y desarrollando los temas, en mis clases dibujo la relación entre *dirección* y *dimensionalidad* de esta forma:⁴⁴



La novela *Lolita* cumple cabalmente con ambas características. La dirección la llevan los dos personajes principales en cada una de sus acciones e interacciones con su entorno, y la dimensionalidad está en la riqueza y complejidad de la situación y en el carácter tanto de *Lolita* como de Charlotte y, por supuesto, de Humbert Humbert.

Al señalar que una adaptación siempre significa un cambio y cuestionar la comprensión de que la obra literaria pierde al ser trasladada al cine Zecchi señala que:

⁴³ Bárbara Zecchi, edit., *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, 19.

⁴⁴ Seger, *El arte de la adaptación*, 111.

La voz “adaptar”, en el glosario fílmico de Pablo de Santiago y Jesús Orte (2002), explica este trasvase de medios como un cambio lingüístico: “procedimiento que consiste en trasladar un texto original de fuentes literarias (novelas, relatos, obras teatrales...) al ámbito cinematográfico, mediante la elaboración de un guion adecuado al lenguaje de la pantalla” [153, énfasis mío].⁴⁵

Se entiende que exista esta comprensión de que el libro es mejor que la película también porque, el cine no es considerado arte a nivel mundial hasta casi mediados del siglo pasado. Francesco Casetti hace un magnífico recuento de cómo distintos pensadores van reflexionando sobre el cine desde 1945 a 1990. Es así como desde la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, existen distintos pensadores y hechos concretos: el cine empieza a ser aceptado como hecho cultural mundial (según Casetti).

En este sentido la famosa carta de Benedetto Croce, fechada en 1948, donde el estudioso acepta que los filmes pueden ser obras de arte. [...] El segundo fenómeno destacable es la acentuación del carácter especializado de la teoría cinematográfica. [...] La especialización se realiza al menos en tres planos. Ante todo una separación entre lenguaje teórico y lenguaje común, es decir, el léxico común, apenas vetado de tecnicismos (montaje, primer plano, fotogenia) se sustituye por una auténtica jerga entretejida de palabras que no tienen una interpretación inmediata y que suelen proceder de otros campos. [...] En segundo lugar, se produce un distanciamiento entre actividad teórica y actividad crítica. [...] Finalmente, se produce una separación entre teoría y práctica. [...] El tercer fenómeno que debemos tener en cuenta es la *internacionalización* del debate.⁴⁶

El cine entonces rompe sus ámbitos de reflexión local y se extiende a escala internacional, después de la Segunda Guerra Mundial. Señala Casetti que el cine se estudia en la universidad, recién como materia autónoma, casi a mitad de los años 60 en Italia, y durante los 70 en Francia, Inglaterra y Estados Unidos.

Para el análisis de una adaptación cinematográfica es fundamental -según la metodología de Sánchez Noriega- explorar en el contenido, la expresión y el contexto de la película adaptada a partir de la novela. En lo que se refiere a la expresión, se observa que el texto literario presenta excelentes condiciones para la

⁴⁵ *Ibid.*, 20.

⁴⁶ Francesco Casetti, *Teorías del Cine*, 16-17.

visualización del personaje y por ello, se investiga las posibilidades del cine en recrear imágenes de luz y movimiento.

La descripción del contexto de producción tanto de la novela, como de cada película, permite comparar sus determinaciones coyunturales y las formas expresivas estéticas y simbólicas. Así en los siguientes capítulos se analizará la adaptación de la novela a la película y también se realizará un análisis comparativo entre las dos películas.

Capítulo dos

Contenido, expresión y contexto de las dos películas

En este capítulo se comenzará a desarrollar la metodología de adaptación de Sánchez Noriega y Seger, el contenido y la expresión que se observa sobre el personaje *Lolita*, y en qué teoría del cine se inscribe, además se delinea el contexto de producción de las tres obras; para finalizar con una breve descripción de las oposiciones y conflictos que viven los personajes de la obra.

Antes de pasar al detalle de los contextos de las tres obras quiero plantear lo que me parece es la seducción de la historia de *Lolita*, y por ello la he concebido como una “criatura fantasmática”.⁴⁷

2.1. *Lolita*: criatura fantasmática

La creación de *Lolita* supone para mí la creación de lo rebelde. Una criatura muy difícil de manejar. *Lolita* convive con su madre viuda, quien la trata con rabia como una “miserable mocosa”⁴⁸ que le ha hecho la vida imposible. *Lolita* le despierta todas las frustraciones de mujer viuda en una sociedad conservadora como es el pueblo de Ramsdale en New Hampshire. El personaje principal, un profesor europeo migrante en Estados Unidos, se llama *Humbert Humbert*, en homenaje a *William Willson* de Edgar Allan Poe, el nombre es una referencia a la sombra que en francés se pronuncia “ombre”.⁴⁹

Las tres lolitas tienen mucho en común y así mismo se distancian cada una de ellas. La *Lolita* de Vladimir Nabokov es tan artísticamente bien lograda que se la ha

⁴⁷ Palabras usadas en otro sentido por Jordi Sánchez Navarro.

⁴⁸ En inglés “*miserable brat*”, así se expresa Charlotte, madre de *Lolita*, cuando está con Humbert en la película de Kubrick, en la página 54 del libro se traduce como “niña perversa”.

⁴⁹ Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Humbert_Humbert#cite_note-sombra-2>.

llegado a caracterizar y comparar con la “joven América” o el idioma inglés. La *Lolita* de Stanley Kubrick viene a ser una semilla de “ama de casa”, que inicia una liberación (cuando no quiere hacer la cama o cuando se come el tocino del invitado, o cuando asiste al cine con sus padres y sabe bailar perfectamente pero con pareja). La *Lolita* de Adrian Lyne es la niña víctima del adulto pervertido y es la niña sexual que asusta y que puede manipular y ser manipulada, que se convierte en esclava y que esclaviza, que puede ser comprada y comprar, en el borde de ser un objeto mercantil; también es la adolescente afectada por el mercadeo de nuevos productos y la que escucha música y baila sola.

En lo que se refiere al momento de su publicación, las dos primeras lolitas solo tienen 10 años de diferencia y la tercera *Lolita* casi cuarenta más que su predecesora fílmica, pues ella se desarrolla a finales de los 90.

Tanto la novela de Nabokov como la película de Kubrick (entre los años 50 y 60), están influenciadas por la posguerra y la censura, y en los años 90 por el consumo, la industria cinematográfica y la gran apertura para la expresión.

La criatura fantasmática entonces tiene vida en las tres obras. Cada una de ellas con su sello particular, cada una de ellas con una *Lolita* distinta, naturaleza que le confiere características fantasmáticas. Cualquier niña puede ser una *Lolita*, las lolitas pueden ser diversas creaciones de la imaginación del artista. *Lolita* es una aprendiz de mujer liberada. *Lolita* quiere tener el control de las cosas. En la personificación de esa mujer-niña, mujer-adulta, mujer-fracasada está la capacidad de narrar de la historia que ha seducido a millones de lectores, público de cine y consumidores de internet.

Lo fantasmal está para asustar, para incomodar, para no permitir el relajamiento. El fantasma está presente siempre y está relacionado a los monstruos

fantasmales que existen en los filmes y en los relatos de la vida cotidiana. Algunos en la sala de cine y otros en la cabeza del protagonista. Cuando están sentados en el cine mirando a *Frankenstein* y madre e hija se asustan, es Humbert quien las consuela. Es el hombre quien sentado tranquiliza a ambas mujeres. En muchos casos en el fantasma que les persigue durante el viaje, en otros en las cenizas del padre de *Lolita* y luego en la madre ya muerta.

Según Nina Berberova, quien exalta la capacidad de Nabokov de expresar la sonoridad de las palabras, “*Lolita* Haze sugiere asociaciones poéticas (un leve humo, una bruma ligera)”. Un “leve humo” fantasmal, “una bruma ligera” fantasmática, diría yo. Lo fantasmal está presente en la obra literaria y en las dos películas.

El cine es fantasmal, de hecho es llamado por Roman Gubern una “máscara de la ficción” y “espejo de fantasmas”. Las alusiones que hay al cine en la obra también hacen pensar que *Lolita* es una creación para remover ese sentimiento, el de posguerra, el que censura, el que lo permite a escondidas. El hecho de que sea una de las niñas más famosas de este mundo y luego de las películas, casi un ícono del tipo *Marilyn Monroe*, la convierte así como a *Marilyn* en una imagen proyectada, hecha con luz y movimiento que difunde y expone los estereotipos del momento en que vive.

En el artículo “*Lolita* de Vladimir Nabokov: historia de una obsesión (filmica)”, de Katixa Aguirre Miguélez, se analiza la intuición que tuve al momento de escoger a *Lolita* para esta investigación, y es que:

Toda la obra de Nabokov en general, y *Lolita* en particular, ha sido descrita como plástica y colorida, muy cercana a las características cinematográficas, donde el sentido privilegiado es siempre la vista. Las descripciones de sonidos y movimientos, los *flash-backs* y *flash-forwards*, el fundido a negro, la cámara lenta... todo eso está en la escritura de Nabokov, hasta el punto de que sus novelas han sido consideradas películas en prosa.⁵⁰

⁵⁰ Leigh Kimmel, “La cinematografía de la visión creativa de Nabokov”, <<http://www.reocities.com/Athens/3682/nabokov.html>>, resumido por Katixa Aguirre Miguélez, “*Lolita* de Vladimir Nabokov:

La criatura fantasmática en el libro está presente en esa visión de *Lolita* como si fuera un haz de luz, como si tuviera un halo resplandeciente siempre, como si se tratara de una imagen construida por un ensueño o a veces por una pesadilla, así se refiere Humbert a *Lolita* al otro día de tener su primer encuentro sexual: “Humbert se sentía cada vez más incómodo. Esa sensación era muy peculiar: una tensión oprimente y horrible, como si hubiera estado sentado frente al pequeño espectro de alguien a quien había dado muerte.” (*Lolita*, 153).

La percepción que Humbert tiene sobre *Lolita* como un “pequeño espectro” es una constante en la novela que se traduce en la principal imagen de *Lolita* expresada en el afiche promocional de la película de Stanley Kubrick en el año 1962 y que es también usada en el libro que he utilizado para la investigación. Ellas dos me permitieron percibir a *Lolita* como criatura fantasmática.

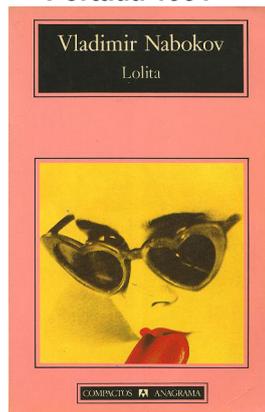
Imagen 1 Afiche promocional. 1962 ⁵¹



historia de una obsesión (fílmica)”, Revista de literatura, filosofía y arte (País Vasco: Euskal Herriko Unibertsitatea, junio, 2010): 2.

⁵¹ Imagen 1: Stanley Kubrick, 1962, USA-UK, disponible en Dieter Eduard Zimmer, “Cubriendo a Lolita” (*Covering Lolita*). 210 portadas de libros y videos en 40 países y 58 años”, <<http://www.dezimmer.net/Covering%20Lolita/slides/1962%20US%20Poster%20for%20Kubrick%27s%20film.html>>. (Berlín: Abril, 2006).

Imagen 2
Portada 1991 ⁵²



Se trata de un rostro de contorno difuminado, en el que se ven las cejas y las gafas de color rojo con los marcos en forma de dos corazones con vidrio negro. Los labios rojos topan con un caramelo en forma de chupete que ella empieza a sentir sin llegar a saborearlo. Podría ser visto como una imagen diabólica también. Ya no se dibuja el cuerpo porque ya está expresado. Se ve una gran sensualidad. El chupete puede ser el *falatio*, que es la excitación de los órganos sexuales masculinos con los orales del otro. Las gafas son parte del juego de la niña que se hace mujer, un juego peligroso. Las gafas están a media altura. Ella ve de reajo. Hay una inocencia pero también hay un cálculo muy provocativo. Hay ambigüedad porque están los dos sentidos. Las gafas le tapan a medias y son dos corazones, parte fundamental de la vida, las emociones y el cuerpo. El un ojo mira sobre las gafas, este también podría ser un ojo que mira el efecto que causa su posición en el espectador. ⁵³

⁵²Imagen 2: Portada de libro *Lolita*, Anagrama Compactos, Barcelona, 1991, disponible en Zimmer, “Cubriendo a Lolita” (*Covering Lolita*). <<http://www.dezimmer.net/Covering%20Lolita/slides/1991%20SP%20Anagrama%20%28Compactos%29,%20Barcelona.html>>.

⁵³ Edgar Vega lo visualizó así en la conversación mantenida el 1 de septiembre de 2014: “Lo que tú planteas es el problema de la representación del cuerpo en el que se juegan muchos elementos gravitantes de la representación. Los seres humanos no podemos mirar la realidad directamente, nuestra vista percibe la realidad a través de la representación, pero en el objeto, en la realidad, hay elementos que no podemos asir con el lenguaje y es la representación la que nos permite acceder a esa parte del lenguaje. El deseo, que estaría en el punto del objeto de la realidad, presiona sobre la representación. Lo que hace la obra *Lolita* es crear unas fisuras que al espectador le remueven, rasga la representación y a través de este

Se observa un rostro sin fronteras, las gafas y el caramelo que tiene cerca de los labios pintados de rojo⁵⁴ lo delimitan junto al cuadro que lo contiene. Esta imagen no define ni edad ni sexo, podría ser también un rostro masculino si no estuviera acompañado de la palabra *Lolita*, así queda tipificado como una imagen de mujer.

De esta manera, se han sorteado las dificultades de expresión de la fábula sobre la *nínfula*, construyendo otro tipo de formas para su difusión, en este caso la fantasmal, hecha de luz y sombra, que causa miedo y a la que podríamos llamar cuerpo sobrenatural (categoría planteada por Antonio Lafuente y Nuria Valverde en su ensayo *¿Qué se puede hacer con los monstruos?*. Producido por el Centro de Estudios Históricos, CSIC en el año 2000.

La representación del cuerpo de *Lolita* en la portada del libro y el afiche promocional de la primera película, puede ser vista como la del “cuerpo impensable, abyecto, inteligible, invivible”.⁵⁵ Un cuerpo de adolescente de 12 años manteniendo relaciones sexuales con su adulto padrastro de 37, genera una gran dificultad y autocensura para pensar en ese cuerpo. Esta dificultad –según mi punto de vista– se expresa en un miedo silencioso que busca una solución visual privada de cuerpo.

Un cuerpo abyecto es aquel que no se deja controlar, que sale de los cánones establecidos. “*Lolita* [...] ejemplifica el caso gozoso de ‘amoralidad inocente’ más allá del bien y del mal”.⁵⁶ Y esto es lo que le hace seductora ante el público, ese estar más allá del bien y del mal, ese deseo de libertad para lo que utiliza a Humbert y a Quilty como objetos que le llevan a conseguir lo que quiere pero sin demasiada conciencia ni de su necesidad ni del mundo que la rodea.

rasgado hay que establecer fisuras que se necesita cerrar rápido. (Quito, 1 de septiembre de 2014)

⁵⁴ En relación a los labios pintados, Roman Gubern cita a Desmond Morris: “...la costumbre de pintar sus labios, presente en todas las culturas, como evocación estimulante de la abertura de la vagina”. Gubern, *Espejo de fantasmas*, 121.

⁵⁵ Judith Butler, *Cuerpos que importan*, (Buenos Aires: Paidós Entornos, 2012), 14.

⁵⁶ Gubern, *Espejo de fantasmas*, 129.

¿En qué teoría del cine se puede inscribir la apreciación de *Lolita* como criatura fantasmática? Francesco Casetti en el libro *Teorías del cine* narra sus desarrollos. El cine realista, el cine neorrealista, el cine como participación en el mundo, el cine como documentación del mundo, hasta llegar a dos momentos fundamentales: el cine y lo imaginario y el cine y el lenguaje, que es en donde se sitúa esta investigación. Precisamente en las inquietudes sobre la:

capacidad del cine de “encarnar lo *imaginario*”. Lo que aparece en la pantalla no es el mundo, en su evidencia o su concreción, sino un universo nuevo donde se mezclan objetos comunes y situaciones anómalas, hechos concretos y sensaciones impalpables, presencias reconocibles y entidades irreales, comportamientos habituales y lógicas sorprendentes.⁵⁷

Según mi punto de vista, en este momento teórico se inscribe el caso *Lolita*. Un momento en que como contrapartida a la idea de que el cine expresa la realidad, nace el pensamiento de que el cine expresa lo imaginado, de que el cine tiene que ver con la subjetividad.

La dimensión subjetiva opera al menos en dos planos, como ya se ha sugerido. Ante todo, caracteriza al mundo representado, siendo este último siempre el fruto de una elaboración más o menos personal, el resultado de una fantasía que se ha hecho perfectamente perceptible. De aquí un primer centro de atención: el contenido del filme, con su capacidad para recuperar un sustrato onírico o para llegar a la frontera de la fantasmagoría.⁵⁸

Y es quizá en esta afirmación en la que se encuentra la fábula de la tesis. El hecho de que la fábula solo existe en la subjetividad de Humbert y que *Lolita* es visualizada como un ánima que gracias a las “confesiones de un viudo de raza blanca” –segundo título de la obra literaria- podrá vivir “en la mente de generaciones venideras” como lo señala Humbert al final del libro. *Lolita* entonces vive en la

⁵⁷ Francesco Casetti, *Teorías del Cine* (Madrid: Cátedra. Signo e Imagen, 2010), 55.

⁵⁸ *Ibid.*, 56.

mente de su creador como un personaje onírico, que vive un mundo real/irreal, un mundo de vivos/muertos.

Libro y película viven la misma experiencia en el momento en que son realizados a través de una reproducción técnica para el público que se desenvuelve en una diversidad de identidades y territorios en los que aunque se hable el mismo idioma hay una multiplicidad de lenguajes que se sostienen sobre la base del lenguaje oral, el escrito y el audiovisual.

Se ha afirmado que *Lolita* es una criatura fantasmática. En esta aseveración se comprime novela y películas. Las tres obras, la *Lolita* de Nabokov, la *Lolita* de Kubrick y la Lyne, por el origen de su fabula viven inmersas en un mundo que se desenvuelve entre el verídico y el ilusorio.

2.2. Contexto del texto literario *Lolita*, de Vladimir Nabokov (Estados Unidos, 1950)

La novela *Lolita*, de Vladimir Nabokov, es una de las obras literarias más controversiales y admiradas de la literatura americana. Nabokov, nacido en la Rusia zarista y exiliado en los Estados Unidos desde 1940, huye de los horrores de la Segunda Guerra Mundial. (En 1944 muere su hermano Serguei en un campo de concentración). Nabokov escribe *Lolita* a mediados de los años 40, con muchísima dificultad y varias veces está a punto de quemar sus manuscritos, como lo comenta Javier Marías en su ensayo *Vladimir Nabokov en éxtasis*:

Un día de 1950 su mujer Vera, logró detenerlo cuando iba camino del jardín de la casa para quemar los primeros capítulos de *Lolita*, agobiado por las dudas y las dificultades técnicas. En esta oportunidad achacó a su propia conciencia asustada la salvación del manuscrito, convencido, dijo, de que el fantasma del libro destruido lo acosaría durante el resto de su vida.⁵⁹

⁵⁹ Javier Marías, *Faulkner y Nabokov: dos maestros*, 106.

Siempre aclara que no es una novela de su vida personal y que escribe para sacar las cosas de su interior porque sino viven atormentándole.

Entre los años 1950 y 1955, suceden hechos históricos fundamentales. Es una época de pruebas nucleares y Guerra Fría. Estados Unidos y la Unión Soviética se disputan el poderío armamentista mundial. Muere Stalin en la URSS y en Estados Unidos los Republicanos tienen una victoria electoral con Eisenhower. En Nueva York se crea el ACNUR (Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los refugiados), en Francia se firma la Convención Europea de los Derechos Humanos. En la Unión Soviética se establece la pena de muerte y en Estados Unidos se condena a muerte a los esposos Rosenberg. España está gobernada por Franco quien en Barcelona fusila al anarquista Manuel Sabater de 24 años. En Argentina gobierna Perón y muere Evita. En Bolivia gobierna el Movimiento Nacionalista Revolucionario, mientras en Cuba, Fidel y sus compañeros asaltan el cuartel Moncada contra el dictador Fulgencio Batista. Se inicia la guerra de Corea en la que participan soldados norteamericanos. El papa Pio XII instauro el dogma de la asunción de María, mientras en Long Beach, California, se realiza por primera vez en la historia el certamen de Miss Universo. En la televisión estadounidense las series *Yo quiero a Lucy* junto con *Superman* son exitosas generando audiencias inusitadas. Las artistas más bellas y famosas de Hollywood en ese momento son: Audrey Hepburn, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Grace Kelly, Vivian Leigh, Ingrid Berman, Katerine Hepburn, Ava Gardner, Sara Montiel, Betty Davis, Doris Day, Gina Lollobrigida⁶⁰. Todas ellas con una estética parecida, ancha ceja y labios gruesos rojos pintados con labial, escote básico muy sensual, usualmente con un

⁶⁰ Alberto Jhovan.Mart, “Las mejores actrices de los años 60”, 20 minutos, Listas cine, <<http://listas.20minutos.es/lista/las-mejores-actrices-de-los-anos-50-345788/>>, publicada el 19 de octubre de 2012>.

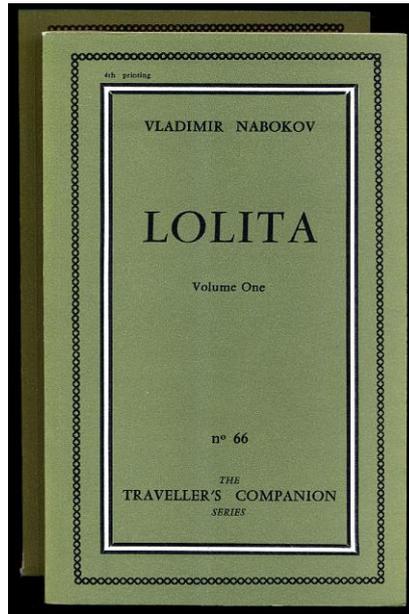
hombro descubierto. Usan guantes, mantillas y collares fastuosos. El pelo corto y ondulado de forma algo casual pero elegante.

Es muy conocido el hecho de que en los Estados Unidos ningún editor quiere publicar la obra *Lolita* en el año 52 en que ve la luz. Se la publica en París como literatura erótica en septiembre de 1955 en la editorial Olympia Press “siguiendo los pasos del *Ulises* de James Joyce y de los *Trópicos* de Henry Miller. Pero esta edición europea estableció definitivamente la reputación literaria de su autor.”⁶¹

Las primeras ediciones del libro *Lolita* publicado en 1955 (Imagen 3) observamos una ausencia de representación antropomorfa que podría significar la imposibilidad de mostrar en palabras lo dicho en el interior del libro, pero también una actitud cauta de los editores entendiendo el contexto en el que la obra es publicada.

⁶¹ Gubern, *Máscaras de ficción*, 69.

Imagen 3
Portada de libro, primeras ediciones, 1955 ⁶²



La obra tiene una gran acogida en el público y se convierte en uno de los hitos de la literatura contemporánea. Se publica en inglés en los Estados Unidos en 1958 y se la traduce al ruso, en Moscú, recién en 1989, año en que es publicada por Ediciones Izvestia.

Lo controversial de *Lolita* es el hecho de que el padrastro sea quien se apropia de *Lolita*, una niña de 12 años de edad. En el libro *La Filosofía de Stanley Kubrick*, de Jerold J. Abrams, escribe un ensayo llamado *La Lógica de Lolita: Kubrick, Nabokov y Poe*, en el que sustenta que *Lolita* es un homenaje al personaje Anabel Lee, de Edgar Allan Poe. “La hermosa doncella moribunda es un tema constante en Poe [...] En la novela de Nabokov, la reencarnada *Lolita* también muere de parto, aunque la niña nace muerta”.⁶³

⁶² Imagen 3: Portada de libro *Lolita*, primeras ediciones, Olympia Press, Paris, 1955 disponible en Zimmer, “Cubriendo a Lolita” (Covering Lolita). 210 portadas de libros y videos en 40 países y 58 años”, <<http://www.dezimmer.net/Covering%20Lolita/slides/1955%20FR%20Olympia%20Press,%20Paris.html>>, (Berlín: Abril, 2006).

⁶³ Jerold Abrams, *La filosofía de Stanley Kubrick* (Barcelona: Biblioteca Buridán, 2007).

Nabokov escribe su *Lolita* a los 56 años de edad. Sin duda es su obra maestra, y con ella además da vida a las *nínfulas*, *ninfetas* y *faunúnculos*. Según varios autores, *Lolita* además de ser un libro de la posguerra, está influenciado por la novela picaresca⁶⁴. Hay quien señala que es una comedia negra. A mí me parece que es una novela romántica en la que se expresa el drama de quienes rompen el marco establecido para el amor en una sociedad androcéntrica; sobre todo de las mujeres representadas en el ama de casa, la viuda y víctima, la adolescente audaz pero víctima también y la empleada esclava discriminada. Javier Marías la describe como “la novela más melancólica, elegante y lírica de cuantas he leído”.⁶⁵

Para Nina Berberova (poeta, prosista y ensayista que nace en San Petersburgo en 1901 y muere en 1993; vive en Berlín y pasa más de dos décadas en París. Se radica a inicios de los 50 en Estados Unidos, y llega a ser profesora de Literatura de la Universidad de Yale):

Lolita no es solo una novela sobre el amor, es también una novela sobre el doble, el doble-rival, el doble-enemigo, al que no se mata en un combate leal, ni en un duelo honesto, sino después de una escena cómica, grotesca, en un estado semi-inconsciente, casi bestial, y en presencia de otros animales igual de alelados; todo eso para librarse de sí mismo, para salir del infierno, para matarse a sí mismo en el doble.⁶⁶

Charlotte Haze está embarazada de *Lolita* en 1934. *Lolita* nace en el año 1935, dos años antes del nacimiento de mi madre, quien hoy tiene 76 años de edad y ha sido testigo presencial de la drástica transformación de las relaciones personales. Pensar una *Lolita* que en enero de 2015 cumpliría 80 años, cambia la perspectiva de comprensión del personaje. En el momento de su nacimiento, la madre y el padre de *Lolita* viven un ambiente de guerra.

⁶⁴ Cinearchivo, <www.cinearchivo.com/site/fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=2680>. (2001).

⁶⁵ Javier Marías, *Faulkner y Nabokov: dos maestros*, 176.

⁶⁶ Nina Berberova, *Nabokov y su Lolita* (Buenos Aires/Madrid: La Compañía/Páginas de Espuma, 2010), 40 .

Nabokov escribe la obra entre 1940 y 1950, en los Estados Unidos, y describe a una sociedad provinciana y conservadora que es la de Ramsdale, pero también a una sociedad norteamericana de inicios de los años 50, que expresa una renovación completa en las artes y forma de vida estadounidenses; según una carta que escribe en noviembre de 1956, su novela “responde a una pulsión para expresar la necesidad de verter sobre el papel una idea primigenia que escapaba de sus propias experiencias personales”.⁶⁷

En el ensayo de Nina Berberova escrito en 1965, *Nabokov y su Lolita*, se plantea que Nabokov elabora varios procedimientos que utiliza en su escritura; de ellos hay tres fundamentales que son: “el epígrafe disuelto”, “imágenes tutelares” y “rima-rítmico”.⁶⁸

Berberova describe al epígrafe disuelto, por ejemplo en la alusión que hace a Edgar Allan Poe con el nombre de Annabel y en referencia a su mujer-niña. El recuerdo de su primer amor está presente en todo el libro. El segundo procedimiento, que son las imágenes tutelares, Nina Berberova las señala como algo presente en toda su obra y no solo en *Lolita*, como son por ejemplo el “mito de la terrible fuerza de las impresiones infantiles”, “el símbolo del ajedrez, como camino al mundo matemático que intersecta el mundo material”, “la imagen de la ‘primera persona’ o del nombre develado al final”, “el juego de tenis”, “la tortura de los pensamientos nocturnos que reptan y arrastran al lector a su camino infernal”.

Y en lo que se refiere a la rima-rítmico, Berberova afirma que existe el mito de que “toda persona puede ser poeta”, entonces Nabokov recurre siempre a la poesía. El protagonista tiene “excepcionales y poderosos recursos mímico-enunciativos o accesos líricos” observados por Berberova a lo largo de todo el texto.

⁶⁷ Cinearchivo, <www.cinearchivo.com/site/fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=2680>, (2001).

⁶⁸ Berberova, *Nabokov y su Lolita*, 40.

Muchos de esos enunciativos líricos tienen que ver con la visión espectral que tiene Humbert sobre *Lolita* y su cuerpo, eso mantiene al lector en un deleite permanente y casi intangible. El texto de Nina Berberova en el fondo descubre la capacidad de adaptación al cine que tiene la obra de Nabokov y también el gancho que mantiene la atención del lector. Cada uno de estos tres procedimientos enriquecen las posibilidades narrativas de la historia y la conducen por un camino de exaltación y emoción inmanente muy acorde al momento que se vive y a la experiencia de vida y muerte, de lucha por los derechos humanos, de momentos pre-revolucionarios, y del triunfo de lo televisivo que marca por un lado el deseo de conocimiento de la vida cotidiana interior de un hogar y las aventuras de un super héroe de ciencia-ficción.

2.3. Contexto de producción del filme *Lolita* de Stanley Kubrick (Inglaterra, 1961)

Hablar del contexto de producción de la película *Lolita*, de Stanley Kubrick, con guion de su autor Vladimir Nabokov, es hablar de una sociedad conservadora en la que la censura a la forma de vida cotidiana existe como política de Estado y de su momento social. “La aureola escandalosa de la novela de Nabokov”,⁶⁹ según Gubern, es heredada a la película hecha por Kubrick.

Los años 60 también están atravesados por la carrera armamentista entre Estados Unidos y la Unión Soviética, el triunfo de la Revolución Cubana, y la independencia de las colonias africanas de Francia, Bélgica y Reino Unido. John F. Kennedy es posesionado presidente de los Estados Unidos. Yuri Gagarín, cosmonauta soviético, se convierte en el primer ser humano en viajar al espacio. Se

⁶⁹ Roman Gubern, “El lúcido pesimismo de Stanley Kubrick”, prólogo, en Norman Kagan, *Stanley Kubrick* (Barcelona: Lumen, 1976).

constituye la OPEP. Es decir que es época de carrera por la conquista del espacio y recursos naturales como el petróleo. Estados Unidos inicia el bloqueo comercial a Cuba y en República Dominicana asesinan a las hermanas Mirabal.

En los años 60 los directores europeos como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jean Renoir, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Luchino Visconti y Michelangelo Antonioni influyen de forma determinante en los directores de Hollywood. Se produce un momento llamado el Nuevo Hollywood en el que la influencia del cine de autor es palpable, así, se abren a la expresión de temas tabú como la sexualidad o la violencia.

Las artistas más famosas del momento son: Sophia Loren, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot, Raquel Welch, Catherine Deneuve, Claudia Cardinale, Julie Andrews, Jacqueline Bisset, Romy Schneider, Natalie Wood, Barbra Streisand, Mia Farrow, Silvia Pinal, Anita Ekberg, Jeanne Moreau, Sue Lyon, Shelley Winters, Julie Christie.⁷⁰ En esta época las mujeres visten muy elegantes, con largos trajes realizados con abundante tela. Los cortes de pelo son muy clásicos y sus peinados abombados. El pelo muchas veces está cubierto con exóticos tocados. Los vestidos son forrados al cuerpo con una cintura extremadamente delgada creada en algunos casos con fajas para las caderas de modo que la cintura sea muy notoria. El escote permite ver ya no solo el hombro sino parte de los senos. La pierna muchas veces descubierta y en varios casos los vestidos transparentes dejan ver parte de algún miembro del cuerpo.

Es momento en que la industria del cine está en su apogeo y Kubrick está rodando Espartaco. Kubrick en sociedad con James Harris, compran los derechos de *Lolita* y convencen a Nabokov que escriba el guion. El presupuesto es de dos

⁷⁰ Alberto Jhovan.Mart, “Las mejores actrices de los años 60”, 20 minutos, Listas cine, <http://listas.20minutos.es/lista/las-mejores-actrices-de-los-anos-60-345878/>, publicada el 19 de octubre de 2012.

millones de dólares.⁷¹ Según lo comenta Norman Kagan, *Lolita* es realizada para la MGM, que decide que se la rueda en Inglaterra no solo por los aspectos de censura sino también por “ganancias bloqueadas” que les obligaba a quedarse allí.

En relación al guion, Kagan comenta que Nabokov no quiso escribir la adaptación hasta que tuvo un sueño en el que leía el guion. “El guion se convirtió en poesía, que era mi intención original”.⁷² Una novela tan “subjetiva y sofisticada” evidentemente planteaba un problema a resolver en lo que se refiere a la adaptación. Sin embargo, Nabokov lo resolvió dramatizando “sentimientos, ideas y emociones”. Kubrick reconoce que cedieron a las presiones del *Production Code* y otras, una de ellas es el hecho de que “no se podía dramatizar la relación erótica de Humbert con la jovencita, y solo podía aludir indirectamente a su obsesión sexual”.⁷³ A esto favorece el hecho de que Sue Lyon, la actriz protagonista, parece incluso más adulta que su edad real.

El *Production Code* tiene que ver con la *Motion Pictures Producers and Distributor Association* (MPPDA), que es un ente civil creado por los mismos estudios de cine para regular las películas a estrenarse, dirigida por Will H. Hays,⁷⁴ por eso se habla del *Código Hays*. El cine sonoro llega en 1927, y hasta 1934 las películas no tenían este ente regulador; a ellas hoy se las llamaba “*pre-code*”.⁷⁵ En 1934 se funda la *Legión de la Decencia*, con participación de la Iglesia Católica, y se obliga a las películas a obtener un certificado de aprobación, lo cual hace que por tres

⁷¹ Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Stanley_Kubrick>.

⁷² Stanley Kubrick, *Time*, 10 de octubre de 1960, p. 92. Norman Kagan, *Stanley Kubrick* (Barcelona: Lumen, 1976), 128.

⁷³ Norman Kagan, *Stanley Kubrick*, 129.

⁷⁴ Abogado y político republicano que en 1930 elabora un listado de temas que debían evitarse en las producciones cinematográficas, llamado *Código Hays*.

⁷⁵ Irene Fernández, “El código Hays: la censura en Hollywood”, Rincón del cine, blog, <<http://rincondelcine.wordpress.com/2010/05/02/el-codigo-hays-la-censura-en-hollywood/>>. (2 de mayo de 2010).

décadas las películas producidas en EE. UU. y Hollywood estén influenciadas por esa norma. Hacia los años 50 el Código empieza a ser superado y es abolido en 1966.

Además de rodar en Inglaterra, Kubrick reconoce que:

aclararon cuestiones del guion con las autoridades antes del rodaje, y comenzaron la película con una metáfora visual de la patética esclavitud a que una niña huraña tenía sometido al adulto Humbert: la degradante pedicura que el profesor hace a la pierna extendida imperiosamente. Estos pequeños toques de ironía y patetismo se repiten a lo largo del film, pero parece que esta escena de humillación fue de particular importancia dentro de ese extraño juego de aritmética moral que llamamos censura cinematográfica. Ya al principio, y antes de que se haya cometido el pecado, tenemos la penitencia. [...] La angustiosa muerte de un Quilty saltarín, chistoso y crispado también fue del agrado de los censores. Su lógica les dijo que no era probable que una escena tan surrealista e inverosímil estimulase imitaciones.⁷⁶

La *Lolita* realizada por Kubrick al momento de hacer la película tenía 14 años, es decir vivía en el contexto de una década más que la *Lolita* del libro, en los años 60. La película se realiza en el año 1961 en Inglaterra, en ese momento la obra literaria ya existe más de 10 años y es una obra bastante conocida. Durante los años 60 en Estados Unidos e Inglaterra hay un despertar de las artes, el *Pop Art* se encuentra en plena acogida con Richard Hamilton⁷⁷ como uno de sus máximos exponentes ingleses, *Los Rolling Stone* y *Los Beatles* influyen ya en la juventud y el cine es ya parte de la diversión del momento, en Estados Unidos, Andy Warhol es el exponente mayor del arte Pop. El jazz es fundamental en la vida social.

Quizá por todo esto:

Lolita tuvo una acogida crítica muy desfavorable. Los críticos se quejaron de que Kubrick había censurado su propia película, hasta dejarla en nada. Además, había sustituido a la oscura y “demoníaca” ninfa de la novela, con su “encanto esquivo, voluble, que cautivaba el alma”, por una bien formada adolescente, atractiva y vulgar. Humbert ya no es un demente, un erudito obsesionado, impulsado por una pasión violenta, sino un profesor que anda buscando el amor de las adolescentes. Otros lamentaron la pérdida de la cruel sátira que hace Nabokov de la América provinciana.⁷⁸

⁷⁶ Kagan, *Stanley Kubrick*, 129-130.

⁷⁷ Artista figurativo, nacido en Inglaterra (1922-2011). Se le considera el creador del Pop Art en los años 1957-1963.

⁷⁸ Kagan, *ibid.*, 150.

Sin embargo, la película se inscribe en lo que Abrams llama *la filosofía de Stanley Kubrick* y la llena de significados cuestionadores. Recurre al lenguaje audiovisual para lograr decir las cosas que no pueden verse. Hace hablar a la cámara y llena el recuadro con exquisita estética artística. La película es considerada una obra de arte.

Recibida con general frialdad cuando no con hostilidad por la crítica, *Lolita* era sin embargo una buena comedia negra, tejida como sátira del *American Way of Life* y como comentario crítico acerca del puritanismo norteamericano, especialmente en las pequeñas ciudades provincianas. En esta ocasión la obstinación fue el atributo característico de Humbert Humbert, víctima de su instinto sexual, un nuevo personaje tan tozudo como patético de la galería kubrickiana.⁷⁹

Las escenas más complicadas son: la una, en la que Humbert abraza en la cama a Charlotte y mira el retrato de *Lolita*; y la otra, en la que Humbert y *Lolita* están en la habitación de un hotel en la que no se ve pero se sugiere que hay, hubo o habrá una relación sexual. Si revisamos las tres películas de la época que están en el listado de las 50 películas más polémicas de la historia del cine (ver anexo 5) y que son: *Psicosis*, de Alfred Hitchcock (1960); *Viridiana*, de Luis Buñuel (1961); y *Lolita*, de Stanley Kubrick (1962), se aprecia que se trata de críticas feroces al modo de vida de su sociedad, narradas con la impronta de la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico y la ilusión de que romperían muchísimos esquemas, como lo afirma Michael Herr al decir: “Qué fabuloso barómetro moral resultó ser la película en 1962, cuando era algo nuevo, y cómo nos ilusionamos al pensar que a partir de entonces el viento soplaría en esa dirección”.⁸⁰

El hecho de que Nabokov haya aceptado hacer el guion de *Lolita* y que lo escribiera en 400 páginas de modo que Kubrick tuviera prácticamente que rehacerlo,

⁷⁹ Gubern, “El lúcido pesimismo de Stanley Kubrick”, 19.

⁸⁰ Michael Herr, *Kubrick* (Barcelona: Anagrama, 2001), 35.

como lo plantea Bill Krohn en *Stanley Kubrick. Maestros del cine*,⁸¹ no está suficientemente documentado, pues no se conoce nada sobre el proceso, solo expresiones de mutuo respeto entre los dos que se expresa en el hecho de que Kubrick no aumentara su nombre al lado del de Nabokov en los créditos del guión y lo señalado –según Baxter- por Nabokov en relación a la escena de la bañera luego de la muerte de Charlotte: “Nabokov, que siempre fue generoso con la película y la apoyó con entusiasmo ante la prensa, dijo que esa escena fue una invención de Kubrick que le hubiese gustado haber escrito él mismo.”⁸²

En la 35 Ceremonia de entrega de los premios Oscar, realizada el 8 de abril de 1963 en Santa Mónica, California, *Lolita*, de Stanley Kubrick, con el guión escrito por Nabokov, es candidata en la categoría Mejor Guión Adaptado pero gana el Oscar, la película *Matar a un ruiseñor*, de Robert Mulligan, con el guión del dramaturgo tejano Horton Foot, basado en la novela homónima de la famosa escritora Nelle Harper Lee.⁸³

Stanley Kubrick, por su parte, hizo 12 películas desde 1956, de las cuales 10 son adaptaciones; ellas son: *El asesinato* (1956), *Senderos de gloria* (1957), *Espartaco* (1960), *Lolita* (1961), *Dr. Strangelove, o cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (1963), *2001: Una odisea del espacio* (1968), *La naranja mecánica* (1971), *Barry Lyndon* (1975), *El resplandor* (1980), y *La chaqueta metálica* (1987). Kubrick fue un gran adaptador que contó con una técnica de adaptación propia.⁸⁴

⁸¹ Contrataron a Nabokov para que escribiera el guion, pero Kubrick lo reescribió por completo, dejando solo algunos fragmentos de la contribución del autor, según lo señala Krohn.

⁸² John Baxter, *Biografía de Kubrick* (Madrid: T&B Editores, 2009), 157.

⁸³ Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Premios_%C3%93scar_de_1962#.C3.93scar_al_mejor_guion_adaptado>

⁸⁴ Jenkins, *Stanley Kubrick y el arte de la adaptación*, 3.

Para hacer una adaptación, el autor-adaptador toma una decisión sobre la historia que se quiere contar. Esta decisión tiene que ver con el momento en que la película va a ser realizada, la coyuntura política y social, las capacidades de producción, las capacidades de distribución y la premisa de si es el público lo más importante. Stanley Kubrick junto a James Harris como productor toman la decisión que señala John Baxter en *Biografía de Kubrick*:

Harris y Kubrick nunca pensaron que su *Lolita* podía salir adelante, puesto que hablaba de sexo con menores. Harris dice: “Decidimos que era una historia de amor rara y que no íbamos a tratar de la afición [de Humbert] por las niñas pequeñas. No nos interesaba un perverso. [...] Sabíamos que teníamos que hacer de ella un objeto sexual. No podía ser infantil. Si hacíamos de ella un objeto sexual, y que toda la gente del público pudiera entender por qué cualquiera querría saltar sobre ella, y a él lo hacíamos atractivo, funcionaría”.⁸⁵

Una vez tomada esta decisión en la que el punto de vista del productor privilegia la recepción y la funcionalidad de la película, la adaptación se transforma en una historia en la que las escenas de sexo quedan sugeridas y el personaje de Humbert es un hombre sobrio y educado. El conflicto en realidad se desarrolla con Clare Quilty, quien hace de contradictor y rival de Humbert durante toda la película, cumpliendo así lo que Nina Berberova apreció de forma muy personal en su lectura y análisis del libro.

La historia se convierte así en la historia de un asesinato a su rival y contradictor mayor, ambos seducidos por *Lolita*. Y en la tragedia de una niña que una vez huérfana queda a merced de sus propios deseos de audaz adolescente. Una “niña perversa”⁸⁶ que desde muy pequeña complicó la vida de su madre.

⁸⁵ Baxter, *Biografía de Kubrick*, 142.

⁸⁶ Nabokov, *Lolita*, 54.

2.4. Contexto de producción del filme *Lolita* de Adrian Lyne (Estados Unidos, 1997)

En el año de 1997, Bill Clinton comienza su segundo mandato en Estados Unidos; en España, ETA secuestra y asesina al joven concejal Miguel Ángel Blanco. Científicos escoceses dan vida a una oveja clonada llamada *Dolly*. En Lima el ejército peruano rescata a los rehenes en la Embajada del Japón y mata a los guerrilleros del MRTA. El IRA en Irlanda del norte acepta el diálogo de paz con el Tony Blair. España ingresa a la OTAN. Se libera a José Antonio Lara, secuestrado por ETA. Muere en un accidente de automóvil la princesa Diana de Gales.

Las artistas más exitosas en los 90 son: Meryl Streep, Angelina Jolie, Michelle Pfeiffer, Milla Jovovich, Sandra Bullock, Jennifer Aniston, Julia Roberts, Susan Sarandon, Demi Moore, Nicole Kidman, Kate Winslet, Juliane Moore, Jodie Foster, Sharon Stone, Salma Hayek, Winona Ryder, Whoopi Goldberg, Kim Basinger, Meg Ryan, Uma Thurman, Elena Bonham Carter, Jessica Lange, Gwyneth Paltrow, Juliette Binoche, Jennifer López, Katy Bates, Emma Thompson, Madonna y Rene Ruso.⁸⁷ El pelo de todas ellas ya luce absolutamente libre, largo, algo despeinado. La vestimenta es bastante informal y cubre solo partes del cuerpo, el escote deja ver más de la mitad del seno. Hay artistas más informales que visten totalmente casual. La ropa parece muy confortable y adorna las partes del cuerpo que van cubiertas como los senos y la pelvis. En televisión triunfan los programas *Despierta América* transmitido por Univisión en Estados Unidos y *Crónicas Marcianas* en España de Telecinco.

La *Lolita* de Stephen Schiff y Adrian Lyne es finalizada en 1997 y precisamente es pensada –según ellos mismos– para diferenciarse completamente de

⁸⁷ Jhovan.Mart, “Las mejores actrices de los años 60”, 20 minutos, Listas cine, <<http://listas.20minutos.es/lista/las-mejores-actrices-de-los-anos-90-359844/>>

la película de Kubrick. Nabokov ya había fallecido, sin embargo, es su hijo Dmitri Nabokov quien brinda todo su apoyo para la segunda versión de filmica de *Lolita*.

Ellos deciden que su película no iba a ser parecida a la de Kubrick sino que intentan expresar más explícitamente el romance de Humbert y *Lolita*, así como los misterios del personaje Quilty y la vida cotidiana estadounidense en un momento de liberación de prejuicios y posibilidades de expresión artística como el jazz y el teatro. Así mismo, expresan los movimientos comerciales de la época en la que fue hecha la película. Es un “anti-remake” según lo señalado por su guionista Stephen Schiff. Intenta tener un nuevo significado, plantear escenas sexuales que antes no hubo y expresar la temporalidad del libro sin aumentar la escena inicial del asesinato. Tampoco la convierte en una disputa entre dos rivales. La película expresa el amor de Humbert por *Lolita*.

En entrevista al actor principal de *Lolita*, Jeremy Irons señala:

Creo que la película de Kubrick es más fría, más lejana. No envuelve al público en el dilema de Humbert, en su viaje como lo hace el libro. [...] Con la interpretación de Peter Sellers, Quilty se convierte en un personaje casi más rico en matices que el propio Humbert. No creo que esa fuera la intención de Nabokov. Y con Sue Lyon, Kubrick hizo de *Lolita* una especie de imagen de adoración, venerada desde lejos por Humbert, mientras que la grandeza de la interpretación de Dominique Swain, reside, creo yo, en que representa a todas las hijas. Es divertida, despierta, tonta, atractiva, porque todas las quinceañeras son devastadoramente atractivas. Por eso, creo que Adrian ha tenido en cuenta el alma del libro en una forma en la que Kubrick no fue capaz o no eligió hacer, por las razones que fueran.⁸⁸

La película es producida por *Pathé Producciones*, que en 1908 intenta hacer cine de arte, ya que el cine no estaba considerado como tal, y crea la SCAGL (Sociedad Cinematográfica de Augres y Gentes de Letras) y luego Film d'Art, proyecto que dura muy poco tiempo. Esta película tiene varias dificultades más bien

⁸⁸ Jeremy Irons, video de entrevista en *YouTube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=XBHw-TNznw4>>, (11 de diciembre de 2013).

por una especie de autocensura que había en el equipo productor de ella. Como lo señala Roman Gubern:

En 1996 Adrian Lyne dirigió en Hollywood una nueva versión [...] El guion fue escrito por Stephen Schiff, tras haber sido rechazados previamente textos de dramaturgos tan relevantes como Harold Pinter y David Mamet. A pesar de los años transcurridos y de la nueva permisividad, Lyne tuvo que usar a una doble de la actriz para las escenas sexuales, ausentes en la primera versión. Pero la reputación erótica del título y el tono de algunas escenas impidieron que encontrara un distribuidor para difundir la película en el mercado norteamericano, ya que sus productores no admitían que quedase condenada a los circuitos marginales de salas X y poderla perjudicaba su atractivo comercial. No consiguió estrenarse hasta el 22 de julio de 1998, en una única sala, para ser confinada luego a la televisión por cable. En Europa pudo circular en cambio sin problemas.⁸⁹

La película cuesta cincuenta y ocho millones de dólares y recauda solo un millón ciento cincuenta mil dólares. Obtiene el premio *National Board of Review* en 1998 como mejor película a su director Adrian Lyne y dos menciones en *Chicago Film Critics Association* en 1999 como mejor actuación revelación a Dominique Swain y en *MTV movie awards* en 1999 nominada al mejor beso.⁹⁰

La 45 edición del Festival de San Sebastián de 1997 entregó el premio Donostia Europeo a Jeremy Irons. En el evento, la actriz española (Premio nacional español de cinematografía) Marisa Paredes recuerda cada uno de los personajes que interpreta Jeremy Irons y señala como su “polémico papel” en *Lolita*, de Adrian Lyne. La película fue presentada esa noche al público con la introducción del propio Irons.⁹¹

En la introducción al libro de la película, Stephen Schiff dice que *Lolita* no es solo un libro sino también un rompecabezas, y que es necesario leerlo más de tres veces. Señala que para reinventar a *Lolita* se inspiró en la propia adolescencia suya y

⁸⁹ Gubern, *Máscaras de la ficción*, 93.

⁹⁰ Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Lolita_%28pel%C3%ADcula_de_1997%29>.

⁹¹ 45 edición del Festival de cine de San Sebastián, video en YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=BDaYJNxIO2Y>>. (1997)

en la de varios adolescentes conocidos así como en la hija que Adrian Lyne había criado. Pensó también en la relación que las jóvenes americanas tienen con la comida y es así como en la película están las galletas Oreo que en realidad no están en el libro de Nabokov.

Dominique Swain es escogida entre 2000 actrices jóvenes. Aunque la película sugiere que es realizada en los años 50, hay rasgos claros del personaje en el que parece de los años 90, por ello se puede pensar que *Lolita* es una niña de doce años en 1997, lo cual significa que supuestamente nació en 1985. Años de un retorno al conservadorismo en la sociedad luego de que los años 60 hicieran sus estragos. En 1985 el cine es un éxito absoluto y la industria se desenvuelve con total libertad. La niña es pre-adolescente y tiene momentos de bailes entre infantiles y juveniles así como disfruta de la música del momento y las golosinas que ya tienen un nivel comercial. El modo de vida es el norteamericano de los años 50: Plenitud de la industria del cine y Hollywood; sociedad conservadora con velados cuestionamientos.

2.5 La diferencia de edad y el tema de la muerte

Considero parte del contexto de la obra literaria las oposiciones que ocurren en la historia y la confrontación entre personajes. La oposición más importante quizá es la de la edad, *Lolita* tiene 12 años y Humbert tiene 37. Como lo señala el productor Harris:

Las grandes historias de amor suelen tratar de la incapacidad de los amantes para estar juntos. En los viejos tiempos eran marginados de la sociedad por las diferencias religiosas, de clase o de raza. Todas esas cosas ya se habían hecho antes. Pero de lo que no se había hablado era de la diferencia de edad.⁹²

⁹² Baxter, *Biografía de Kubrick*, 142.

La diferencia de edad en un romance es una tema tabú, que como se expresa en la cita, no había sido tratado aún, eso posibilita una gran curiosidad en el público y aunque la edad verdadera de la niña en la obra se oculta, el drama moral sigue explícito. Humbert se ha creado un mundo justificativo de sus deseos prohibidos, que es el de las *nínfulas y ninfulómanos* en *Humberlandia*, es decir un mundo imaginario que se convierte en un vehículo para la difusión de la historia en un momento en el que la sociedad norteamericana y mundial oculta este tipo de situaciones. Humbert ama a *Lolita* y quiere vivir la vida con ella. *Lolita* quiere ser libre en un mundo de farándula que se asemeja al que viven las artistas en Hollywood. La viuda Charlotte quiere a Humbert. Clare Quilty es un excéntrico escritor de guiones de televisión que le gusta el mundo de élite y el comercio con niñas.

Hay dos oposiciones psicológicas relacionadas con el shock que puede causar la muerte: la de Humbert que de adolescente se enamora de Annabel Leigh, quien muere de tifus, y la de *Lolita*, que es huérfana de padre desde muy niña. En el caso de Humbert, la muerte de Annabel causa el trauma que le vuelve dependiente de una niña; y en el caso de *Lolita*, la muerte del padre le hace buscar en el adulto la protección y vehículo para cumplir sus deseos.

La historia se desarrolla en 1946, época de la Segunda Guerra Mundial, aunque en el universo diegético de la novela no se hace mención a ella. La novela está cargada de símbolos al respecto, como es el arma de fuego de Harold Haze, padre de *Lolita*, arma con la que Humbert mata a Quilty. Hay referencias muy importantes al teatro como rival de Humbert. Y el cine es especialmente un ámbito de gusto y diversión por parte de *Lolita*. Humbert es un intelectual escritor y la madre de *Lolita* pretende mostrar que es gente “elevada” la que vive en Ramsdale.

Los profesores y el colegio de Beardsley tienen un tipo de educación liberal superficial que es obviamente criticada por el escritor.

Dice Nina Berberova que Nabokov crea un universo ficticio que se asemeja mucho al mundo de ese momento:

Pero, ¿cuál es entonces este universo donde se puede vivir como se quiera, fuera de las leyes, más allá de la gente, más allá del ‘cielo’, sin que haya una casa para una niña y su padre, sin escuelas para las jovencitas, sin trabajo fijo, cuidados ni obligaciones? ¿Cuál es el lugar donde se mata al enemigo cuando está inconsciente, donde puede pisotearse todo y permanecer sano y salvo? Sí, se trata de nuestro mundo al cual desde hace treinta o cuarenta años nos habituamos a través de la intuición de su desintegración.⁹³

La guerra y posguerra son dos momentos en los que la percepción vive en un tipo de exaltación que es el que le permite al ser humano soportar el dolor y la crueldad que se hace parte de la vida cotidiana.

En la novela mueren casi todas las mujeres a las que ama Humbert: muere su madre, muere su tía Sybil, muere su primera esposa Valeria, muere su segunda esposa Charlotte, muere Jane Farlow, amiga de Charlotte y muere *Lolita* al dar a luz a su hijo. De hecho en el final del libro Humbert ya condenado por haber matado a Clare Quilty dice a *Lolita*:

Espero que quieras a tu hijo. Espero que sea varón. Que tu marido, así lo espero, te trate siempre bien, porque de lo contrario mi espectro irá hacia él, como negro humo, como un gigante demente, y le arrancará nervio tras nervio. Y no tengas lástima de C.Q. Había que elegir entre él y H.H. Y era preciso que H.H. viviera al menos un par de meses más, para que tú vivieras después en la mente de generaciones venideras.⁹⁴

La muerte es una constante en la novela y la trascendencia después de la muerte es la que anima al narrador omnisciente, es así como los personajes se convierten en espectros que ya muertos viven “en el refugio del arte”.⁹⁵

⁹³ *Ibid.*, 44.

⁹⁴ Nabokov, *Lolita*, 336.

⁹⁵ *Ibid.* 336.

El capítulo tercero consiste en realizar el análisis comparativo de la obra en la película de Stanley Kubrick y de la obra en la película de Adrian Lyne con énfasis en el tratamiento del cuerpo de *Lolita*. Para el análisis comparativo, además de una parte de la metodología de Sánchez y Seger utilizaré la *teoría de la narrativa* de la neerlandesa Mieke Bal, profesora de la cátedra de Teoría literaria de la Universidad de Amsterdam y documentalista de video. Bal realiza una diferenciación entre *texto*, *historia* y *fábula*. Para ello he realizado la segmentación de las tres obras que se adjunta a los anexos.

Además, se inicia la apreciación sobre el tratamiento del cuerpo en cada una de las obras. La historia de la niña, su madre y su padrastro, de forma inevitable en cada época, es manejada con distintos lenguajes visuales que se expresan en el vestuario, la decoración, el color, el sonido y el encuadre de los fotogramas que componen las películas. En este sentido, se interpretará de forma comparativa varios momentos de las obras: novela-película / película-película.

Capítulo tres

Análisis comparativo de la novela y las dos obras filmicas

Este capítulo comprende el análisis del cine como lenguaje e intertextualidad, es decir la relación que mantiene el texto escrito con el texto audiovisual, que toma prestado de la literatura algunas herramientas como la trama;⁹⁶ para ello abordaré en primer lugar la obra literaria como sistema narrativo.

Fundamental ha sido la aproximación a la *Teoría de la narrativa* y sobre todo a la narratividad audiovisual. En lo que se refiere a la teoría narrativa o narratología, uso para ello los conceptos de Mieke Bal, quien define a la narratología como “la teoría de los textos narrativos”, y añade que: “Una teoría se define como conjunto sistemático de opiniones generalizadas sobre un segmento de la realidad”.⁹⁷ Bal utiliza el concepto de “sistema narrativo”, que es la herramienta por medio de la cual se puede poner “límites al corpus”,⁹⁸ que en el caso de la narratología vienen a ser los textos narrativos. Bal hace una distinción entre *texto, historia y fábula* y los llama la “base razonable para profundizar en el estudio de los textos narrativos”.⁹⁹

De esta manera se sitúa a la obra *Lolita*, de Vladimir Nabokov, como un “sistema narrativo”. Analizaré el texto narrativo con la “base razonable” propuesta por Bal: *el texto, la historia y la fábula* a los que ella llama *estratos*. Y advierte que esto solo puede ser disgregado como una manera de realizar una investigación, es decir, un mecanismo racional para analizar un texto narrativo y en este caso una novela.

⁹⁶ Es Cristian Metz quien aborda el tema del cine como lenguaje.

⁹⁷ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología* (Madrid: Cátedra, 2009), 11.

⁹⁸ El corpus, según Bal, es el segmento de la realidad sobre el que se asienta una teoría.

⁹⁹ Bal, *ibíd.*, 13.

3.1. *Lolita* de Vladimir Nabokov: un sistema narrativo

En el sistema narrativo *Lolita*, el autor real es *Vladimir Nabokov*. Los autores “explícitos” expresados en el texto de forma continua son: Humbert Humbert; el tipógrafo-corrector y el escritor ficticio.

También existe el lector “implícito” que se manifiesta en el texto de forma discreta y sin-crética como: el lector inventado por Humbert, los miembros de jurado, el tipógrafo, el Divino Edgar y Charlotte. El lector real puede ser cualquier persona que es parte de una geografía de un distinto territorio cultural.

El libro escrito por Nabokov se divide en dos partes. En la edición de Anagrama, que tiene 336 páginas, la primera tiene 144 páginas y la segunda 177. A su vez, la primera parte tiene 33 capítulos y la segunda 36. Hay un total de 69 capítulos en las dos partes.¹⁰⁰

En el sistema narrativo de *Lolita*, la maestría de su autor ha logrado la unanimidad en la recepción en lo que se refiere al placer estético que provoca la obra, ya que como dice Nina Berberova:

Una corriente de poesía atraviesa el conjunto de la novela: esta poesía, [...] no se impone desde el exterior, sino que habita la obra de manera permanente, semejante a una clave subterránea que, de tanto en tanto, apareciera sobre la superficie. Estos elementos forman un todo complejo, una unidad musical y singular.¹⁰¹

Esta “clave subterránea” mantiene al lector atado al inmenso placer estético que produce la obra, ella es la que amalgama el texto escrito cuando utiliza frases poéticas como: “Mirad esta maraña de espinas [...] Ella recogía puñados de fina arena y la dejaba escurrirse entre sus dedos [...] Entonces su rodilla opalina iniciaba una cautelosa travesía [...] Tan desnudo como ella bajo su vestido liviano. Vi su

¹⁰⁰ Ver en los anexos 1.1, 2.1 y 3.1 la segmentación de cada una de las tres obras.

¹⁰¹ Berberova, *Nabokov y su Lolita*, 46-47.

rostro contra el cielo, extrañamente nítido, como si emitiera una tenue irradiación.” (*Lolita*, 15,18,19,21). En estas frases se refiere a su primer amor Anabell Leigh, que en la película de Lyne está muy bien expresado cuando cuenta su pasado.

Al hablar de *Lolita* señala Humbert: “Ella resplandeciente de salud, con su cresta biilíaca aún tan breve como la de un muchacho [...] Brumas de ternuras encubrían montañas de deseo [...] Conocedora de la magia y el poder de su suave boca.”¹⁰²

Y al hablar de las pos-adolescentes se refiere así: “Pocos físicos odio tanto como el de las terneras pesadas, espesas, de pelvis baja y cutis deplorable que asisten a las escuelas secundarias (en las cuales quizá vea el ataúd de tosca carne femenina en que se encierran vivas mis nínfulas).”¹⁰³

Humbert Humbert, principal personaje de la obra –junto a *Lolita*–, escribe y piensa poéticamente en un estado de alteración permanente, un estado que conduce al lector a la emoción estética palabra tras palabra, acción tras acción; aunque lo que se cuenta es muy difícil de entender en la realidad, a través de su maestría, Nabokov logra que el lector imagine un mundo de exaltada emocionalidad en el que lo anormal e irreal se vuelve comprensible, inteligible, e incluso justificable.

En esta exaltada emocionalidad Humbert mira a *Lolita* de muchísimas maneras pero sobre todo la describe como un espectro. Eso, junto con la apreciación de la imagen de la portada del libro me ha permitido llegar a la apreciación de que la característica fantasmática del personaje *Lolita*. A lo largo de éste capítulo también se describe esa percepción.

¹⁰² *Ibíd.*, 193, 144, 203

¹⁰³ *Ibíd.*, 192

3.2. La fábula

La fábula trasciende a lo lingüístico dice Bal: “entendido como material al que se da forma de historia, se ha definido como una serie de acontecimientos. Dicha serie se construye siguiendo ciertas leyes. Llamamos a esto “*la lógica de los acontecimientos*”.¹⁰⁴ Para ello, Bal define a los actores como los “instrumentos de la acción”, entendiendo el comportamiento humano como “criterio para la descripción de acontecimientos”.¹⁰⁵

Un acontecimiento por muy insignificante que sea, siempre ocupa un tiempo en la realidad. El tiempo es de carácter hipotético en una fábula, en la cual los acontecimientos no han ocurrido realmente. [...] Una fábula que se ha ordenado en una historia no es todavía un texto. Un texto narrativo es una historia que se cuenta con lenguaje; esto es que se convierte en signos lingüísticos.”¹⁰⁶

Para continuar con los estratos planteados por Bal como componentes del sistema narrativo afirmaré que la fábula, bajo mi punto de vista, es la niña convertida en *nínfula*. Es decir en *niña diabólica* que pervierte y enloquece a su padrastro en el caso de Kubrick, y en el caso de Lyne la encantadora, perspicaz y audaz adolescente abusada por el traumatizado padrastro. Y es el lenguaje utilizado ya en el texto narrativo en el que se hacen presentes los signos lingüísticos del idioma escrito, el que ayuda a sostener la fábula.

Sobre el lenguaje ha expresado Nina Berberova:

Las palabras y las frases están regidas menos por la lógica que por el principio de una gestualidad sonora, por asociaciones musicales o de otro tipo: juegos de palabras, retruécanos, figuras de paronomasia se encuentran a veces en estrecha vecindad, formando así la particularidad del tejido verbal.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Bal, *ibíd.*, 14.

¹⁰⁵ *Ibíd.*

¹⁰⁶ *Ibíd.*, 15.

¹⁰⁷ Berberova, *ibíd.*, 45-6.

La fábula tiene un lugar hipotético que se llama *Humberlandia* y tiene habitantes que son los *faunínculos*, las *nínfulas* y los *nínfulómanos*. En el tejido verbal que expresa Humbert, al escribir sobre sus sensaciones al observar a las nínfulas, se aprecia la fuerza del texto narrativo. “Es una cuestión de ajuste focal, de cierta distancia que el ojo interior supera contrayéndose y de cierto contraste que la mente percibe con un jadeo de perverso deleite.” (*Lolita*, 24).

Ese estado de *nínfa*, bajo mi punto de vista, viene a ser un estado fantasmal, es decir un momento en el que no hay forma de identificar de qué o quién se trata. No tiene cuerpo, no tiene edad, y tiene alma de ingenua seducción. Vale recordar a su personaje Humbert cuando escribe sobre las ninfetas:

Entre los límites de los nueve y los catorce años, surgen doncellas que revelan a ciertos viajeros embrujados, dos o más veces mayores que ellas, su verdadera naturaleza, no humana sino nínfica (o sea demoníaca); propongo llamar ‘nínfulas’ a esas criaturas escogidas. Se advertirá que reemplazo términos espaciales por temporales. En realidad, querría que el lector considerara los ‘nueve’ y los ‘catorce’ como los límites –playas espejeantes, rocas rosadas– de una isla encantada, habitada por esas nínfulas mías y rodeada por un mar vasto y brumoso. Entre esos límites temporales ¿son nínfulas todas las niñas? No, desde luego. De lo contrario, quienes supiéramos el secreto, nosotros, los viajeros solitarios, los nínfulómanos, habríamos enloquecido hace mucho tiempo. [...] Hay que ser artista y loco, un ser infinitamente melancólico, con una burbuja de ardiente veneno en las entrañas y una llama de suprema voluptuosidad siempre encendida en su sutil espinazo (¡oh, cómo tiene uno que rebajarse y esconderse!), para reconocer de inmediato por signos inefables –el diseño ligeramente felino de un pómulo, la delicadeza de un miembro aterciopelado y otros indicios que la desesperación, la vergüenza y las lágrimas de ternura me prohíben enumerar, al pequeño demonio mortífero entre el común de las niñas; y allí está, no reconocida e ignorante de su fantástico poder. (*Lolita*, 23-24).

En este texto, Humbert convierte la fábula, ese estrato, en texto narrativo y la despliega de forma que atraviesa a toda la obra. La naturaleza de la nínfula o ninfeta no es humana sino “demoníaca”, es un “pequeño demonio mortífero”.

En este estado, la descripción del cuerpo es a través de algunos de sus órganos a los que aumenta sensaciones con adjetivos como: “ojos turbios”, “labios brillantes”, “diez años encarcelados”. (*Lolita*, 27). “...ese toque de carmesí

botticelliano, ese rosa intenso alrededor de los labios, esas pestañas húmedas y pegadas, me encantaban”. (*Lolita*, 73).

La obsesión de Humbert por las ninfetas es la constante con la que la obra escrita desarrolla los acontecimientos y la vida del personaje principal, que es el mismo Humbert, junto a *Lolita* convertida en nínfula por su visión y sensibilidad.

3.3. La historia

La fábula se convierte en la historia una vez que se ha plasmado el texto escrito de *Lolita* de Nabokov. Es decir la historia de una niña de 12 años de edad, seducida por su padrastro una vez que queda huérfana, y que logra escapar para tener una vida propia.

El conflicto se desarrolla cuando Charlotte Haze, madre de *Dolores Haze*, se casa con Humbert Humbert, un profesor migrante de Europa, que es inquilino en su casa; al enterarse, la madre, de que su esposo desea a *Lolita*, huye encoquecida y muere atropellada por un automóvil. La niña queda en manos del padrastro, pues su madre había contraído matrimonio con él. Humbert convierte a su hijastra en su pareja, sustituyendo a su esposa con la niña. *Lolita* y Humbert recorren parte del país durante dos viajes, el primero desde Ramsdale y el segundo desde New Hampshire hasta llegar a Beardsley. Finalmente *Lolita* huye con Clare Quilty, quien intenta filmar con ella videos pornográficos. *Lolita* huye también de Quilty y se casa con Dick. Cuando va a tener un hijo, en una precaria situación económica, escribe a su padrastro para que le envíe dinero. Su padrastro la va a ver y al enterarse de que es Quilty con quien ella había huido, averigua su dirección y planifica el asesinato que lo ejecuta con la pistola del señor Haze, padre fallecido de la niña. Al final de la

novela, Humbert muere en la cárcel y *Lolita* muere al dar a luz el 25 de diciembre del año de 1952, siete días antes de cumplir los dieciocho años.

Se cuenta la historia desde la cárcel, y mientras lo hace, cuenta también otras historias que tienen que ver con su pasado. Se incluyen varios tipos de textos narrativos como diálogos, cartas, monólogos interiores y exteriores. Durante la narración de la historia se visualiza a la niña no solo como nínfula sino también como ánima de carne y hueso dentro de un sueño expresándose de la siguiente manera: “Cuando ya me encontraba en mi fría cama, apretando contra mi cara el fragante espectro de Lolita.” (*Lolita*, 55). “En las impasibles montañas de color malva que rodeaban la ciudad parecían pulular Lolitas que jadeaban, trepaban, reían, jadeaban disolviéndose en su bruma.” (*Lolita*, 224).

Se observa que la sensación que transmite el narrador es la del recuerdo de un pequeño fantasma, es decir a una figura imaginaria y fantástica que vive en su atormentada memoria.

3.4. El narrador y su punto de vista o focalización

El narrador es Humbert Humbert, aunque hay momentos en que aparece un narrador que podría ser el autor o un escritor ficticio. “Como se hizo evidente a partir de la definición de un texto narrativo, estos signos los emite un agente que relata. El agente no es el escritor. Por el contrario, el escritor se distancia y se apoya en un portavoz ficticio, un agente al que se denomina técnicamente *narrador*.”¹⁰⁸

El narrador se refiere a Humbert indistintamente como: “Humbert el Ronco la rodeó con su brazo” (Loc 780)¹⁰⁹; “el atractivo huésped” (Loc 786); “¿Qué podía hacer Humbert, especialista en perfumes? (Loc 815); “Humbert osado” (Loc 856);

¹⁰⁸ Bal, *ibíd.*, 15.

¹⁰⁹ *Loc* es el dato que, en vez de página, da *Kindle* en la lectura del libro electrónico de *Lolita*.

“Humbert el Humilde” (Loc 883); “Protagonista: Humbert el Canturreador”, “El desesperado, agonizante Humbert” (Loc 1058); “Catulo” (Loc 1068); “Envolví en ella el corazón henchido de Humbert” (Loc 1089); “si es que conozco a mi Humbert” (Loc 1140).

Narra los hechos en presente desde la cárcel. Son recuerdos en unos casos y acciones en otros. Cuenta su pasado juvenil y su primer matrimonio. Su viaje a Estados Unidos. El énfasis del momento más importante es desde que conoce a *Lolita*. La mayor parte del tiempo narra retrospectivamente, pero algunas veces se anticipa a los hechos, como por ejemplo cuando dice: “(Pronto ocurrirá un feo accidente)” (Loc 1307). La retrospectión que realiza ocurre en el pensamiento de Humbert, pero también es externa cuando se dirige al lector y al jurado.

Narra los recuerdos de un atormentado hombre como para expiar su culpa; da antecedentes para que se comprenda su drama y finalmente se justifica a nombre de la estética cuando cita a un viejo poeta que dice: “El sentido moral de los mortales es el deber / que hemos de pagar por sentido moral de la belleza”. (*Lolita*, 308).

Su punto de vista es el de Humbert escritor. Un hombre con un trauma adolescente que crea un mundo ficticio de sensaciones y sentimientos. El mundo estético en el que las perversiones se permiten con el fin de vivir la poesía o las artes literarias. Intenta que el lector lo entienda, que el jurado lo justifique. Manipula al lector con su altísimo nivel descriptivo en el que genera imágenes que las disfruta el lector que aprecia la calidad literaria. Aunque es un escritor, profesor e intelectual, intenta mostrar que está subordinado a la “niña demoníaca”, y de ese modo da su punto de vista creando el personaje de *Lolita*, quien cuando la conoce tiene 12 años de edad y cuando huye, tiene 14. Su focalización es interna, su visión es subjetiva, alterada y parcial. Según Nina Berberova:

Lo patético se arraiga en la ironía, suerte de elemento melodramático que crea un contraste particularmente fuerte y termina con frecuencia en un misterioso absurdo de la lengua, dándole al relato su “condimento”. No hay en esto nada de fortuito: en todas partes está la construcción, sin la cual no hay arte, del que nadie ignora que no es producto de la sinceridad sino de palabras y procedimientos, del mismo modo que la música está hecha de sonidos y de su asociación. [...] Por momentos la ironía del tono, su patetismo, su aspecto melodramático, deja que brote algo monstruoso, bestial, aterrador, a veces incluso (como en Biely) idiota. Todos estos elementos se funden unos con otros, y al final aparece un “código”, de tranquilidad algo exagerada.¹¹⁰

Las expresiones de Nina Berberova demuestran que el sistema narrativo está muy bien logrado pues mantiene un personaje, que da vida a otros, con una extraordinaria fuerza; utilizando los recursos del lenguaje escrito para mantener las sensaciones y la atención en el texto. El personaje es así un instrumento de la acción que no es fortuito, que ha sido muy bien trabajado y creado para seguir la lógica de los acontecimientos.

3.5. La confrontación entre personajes

La confrontación entre los personajes es una confrontación mental en lo que se refiere a Charlotte Haze, que es la primera oponente. El profesor mantiene en secreto sus pareceres respecto a ella y solo los hace explícitos en el diario que escribe. Charlotte lo lee al final de la primera parte del libro. Esa confrontación verbal, luego de que ella descubre los escritos de Humbert, provoca un suceso fundamental en el desenlace de la segunda parte de la obra, que es la orfandad de *Lolita*.

La siguiente confrontación de Humbert es con *Lolita*. Ella se convierte en una joven difícil de manejar bajo la óptica del narrador, con agendas ocultas que le obligan a él a convertirse casi en un detective. Este camino le conduce a la tercera confrontación que es la definitiva con Clare Quilty y que termina en el asesinato por

¹¹⁰ Berberova, *ibíd.*, 46-47.

parte de Humbert a Quilty en una lucha corporal y letal. Durante toda la obra, Humbert también se confronta con el lector, con el tipógrafo y a momentos también con los miembros del jurado en una disputa verbal y a veces solo mental.

3.6. La atmósfera de la acción

En la atmósfera, que está determinada por el tiempo, los acontecimientos no ocurren en el mismo momento. El momento presente es el de un acusado que espera sentencia frente a un jurado casi imaginario al que en uno de los momentos de inicio de su relación sexual con *Lolita* se refiere como “Frías damas del jurado!” (*Lolita*, 145). La historia cronológica dura cinco años. Dos años junto a *Lolita*, tres años buscándola hasta encontrarla y cometer el asesinato. Se resuelve con un narrador que no es Humbert y que tampoco es el autor cuando dice que Humbert muere con trombosis. El tiempo es circular, a veces regresivo, a veces eterno. Muchas veces se invierte la cronología de los hechos. La única omisión podría ser la ausencia del pasado de *Lolita*. Muy poco se sabe de cómo es educada hasta los 12 años de edad, aunque sí se sabe la historia personal de Humbert. *Lolita* casi no tiene pasado, excepto lo que se puede intuir de lo que la madre comenta cuando dice “niña perversa”.

Durante la primera parte del libro, la acción sucede en Ramsdale en la casa de Charlotte Haze. Durante la segunda parte del libro, la acción sucede en el viaje que hacen *Lolita* ya huérfana y su padrastro desde el campamento en New Hampshire a Beardsley School y luego desde Beardsley hasta la huida de *Lolita* y el regreso de Humbert a Ramsdale. Los lugares son concretos. Se muestra así la vida en los Estados Unidos de los años 50.

En lo que se refiere a la parte simbólica, el anexo a la decimoquinta edición del libro publicado por Compactos Anagrama, realizada en el año 2001, se incluye un escrito de Nabokov: “Sobre un libro llamado Lolita”, quien subraya que esto puede ser la alegoría del encuentro del viejo y del nuevo mundo: Europa y América. También dice que *Lolita* para él podría ser el idioma inglés.

La novela está envuelta en símbolos que acompañan la expresión narrativa de Nabokov. Existen mariposas como una alegoría a la libertad infantil y personal, tableros de ajedrez como símbolo de poder, un jurado que expresa a la moral de la sociedad, el teatro como amenaza, el cinematógrafo como el satisfactor de deseos juveniles.

3.7. El arco de la historia en las dos películas

El arco de la historia en las dos películas es el mismo: el asesinato cometido por Humbert contra Quilty, y dentro de él existen otros arcos que dan paso al desarrollo de la historia o *flash back* que son: cuando muere Charlotte, cuando *Lolita* decide aprender teatro y cuando *Lolita* huye con Quilty. En estos cuatro momentos se crea el interés dramático.

¿Cómo crea el orden e interés dramático, la acción y el conflicto en las dos películas? En el caso de la película de Lyne, el interés dramático está dado por la incógnita de no saber qué hace Humbert en el vehículo en el que se le ve ensangrentado. En esos momentos su figura es la de alguien que vive en un mundo cercano a la muerte, un mundo sombrío que desafía a la realidad y hasta a las leyes de gravedad. Luego, el interés dramático se centra en los encuentros que tiene con *Lolita*. El primer beso cuando ella va al campamento. La muerte de la madre y el campo libre que este acontecimiento deja. Su traslado del campamento al hotel en el

que comparten la misma habitación. Los momentos en que viajan como una pareja y mantienen relaciones sexuales. Un punto fundamental de la obra de Lyne, es cuando *Lolita* en el segundo viaje empieza a hablar con extraños y Humbert la viola por celos; ella se ríe “diabólicamente”. Luego de la huida vuelve el interés dramático al misterio de no saber qué sucedía hasta que lo descubre. La nueva vida de *Lolita* embarazada y con otro marido. La tristeza de Humbert porque ella no se va con él. El dramático asesinato a Quilty.

En el caso de la película de Kubrick, el interés dramático está en la disputa masculina por la pertenencia de *Lolita*, y no tanto en los encuentros que tiene *Lolita* con Humbert, puesto que los encuentros románticos se convierten casi en un juego femenino por parte de ella y en una “adoración”¹¹¹ represiva por parte de él. En Kubrick, Humbert se convierte en un detective¹¹² luego de la muerte de la madre y abona al interés dramático, ya que durante el viaje en auto, la pareja se convierte en una especie de fugitiva de las leyes y la sociedad. La huida de *Lolita*, por supuesto, provoca una interesante incógnita que se resuelve al final de la película.

¿Cómo busca el clímax, el clima y el tono? La película de Adrian Lyne busca el clímax a través de hechos como la huida de *Lolita*. El clímax máximo tiene que ver el momento en que Humbert sale de quicio en el hospital cuando se entera que *Lolita* se ha ido con su tío Gustav –según las enfermeras-, pero por supuesto el clímax mayor es el asesinato de Quilty.

En Kubrick, se inicia con un clímax que se produce cuando mata a Quilty, a partir de ello la película mantiene una tensión que se retoma con la pelea en el hospital una vez que huye *Lolita*, y el desenlace cuando ella lo recibe embarazada en su casa y Humbert descubre que es Quilty con quien había huido *Lolita*, a partir de

¹¹¹ Término usado por Greg Jenkins

¹¹² Todos los autores que analizan la película de Kubrick coinciden en el sentido de detective que le imprime el director al personaje durante los viajes y búsqueda de *Lolita*.

ese momento el clímax inicial se retoma para finalizar con la imagen de Humbert llamando a Quilty. Final que también puede sugerir que se llama a fantasma.

En la película de Lyne, un momento muy importante para la creación del clima, es el beso que *Lolita* le da a Humbert antes de irse al campamento; además de los primeros planos, utiliza una música muy romántica y cámara lenta para demostrar las sensaciones de Humbert. Utiliza escenas de transición como la despedida de la vecina para cortar a la siguiente situación. Así mismo, personajes secundarios como la empleada quien entrega la carta que va a cambiar la acción. El médico, personaje secundario, ayuda a Humbert a dormir a Charlotte para no tener sexo con ella. Adrian Lyne crea el clima también con situaciones amenazantes y algo peligrosas en las que parece que se van a dar cuenta de la situación.

En la película de Lyne la creación del tono está dada por el color, la luz suave siempre de forma lateral. Hay mucho verde. *Lolita* siempre está vestida con faldas cortas y los labios pintados de un suave rojo. El tono también lo puso a través de los excelentes actores y el *casting*. Son todos guapos, el pelo castaño, *Lolita*, Humbert y Charlotte tienen el mismo color de pelo. Son todos muy elegantes.

Durante la primera parte, Lyne, extrae muchos detalles para aclimatar lo que dice la novela en las acciones que se producen una vez que conoce a *Lolita* y se queda a vivir en la casa Haze. La música de la película es fundamental para mostrar lo que dice el libro. Por ejemplo, “*I’m in the mood for love*”, de Vera Lynn, es el tema utilizado para el cortejo de Charlotte a Humbert una vez casados.

Utiliza tomas subjetivas y la música para ambientar las situaciones, como cuando él cree que está dormida y sin embargo se despierta. Los primeros planos con el sonido alto de vasos y copas. A través del teléfono muestra detalles que están descritos en la novela y casi siempre una llamada telefónica es el preámbulo para el cambio de una acción. Un uso reiterado es el sonido de los ladridos de perros. La escena en la que

encuentra a Charlotte, que ha leído sus escritos, precede a la escena de su muerte. Ella le dice que es un “monstruo”. Le grita, y con ello en la película se intenta demostrar que es una mujer de valores, como dice el libro. El sonido helado de la nevera, los hielos, el trago fuerte, la llamada telefónica son el preludio de la muerte de Charlotte.

Hay momentos sin sonido en el que solo se oyen pisadas, encendida de fósforos, movida de objetos, que son parte de la expresividad con la que se manejan las emociones en la película. La voz de Humbert muchas veces tiembla al dirigirse a *Lolita*, y con ello expresa sus deseos, por ejemplo cuando ella ingenuamente se cambia de ropa en el vehículo. Al final de los créditos, Adrián Lyne incluye una escena en la que *Lolita* juega con una manzana como si no fuera de este mundo, se trata de una imagen rodada pero no utilizada en el filme.

A través del personaje Quilty, el director Lyne, crea una gran expectativa. Mientras están en el Hotel y Humbert se encuentra con Quilty suenan ascensores, chapas de puertas, luces laterales, ambientes amarillos y azules. Hay una escena en homenaje a la película de Kubrick en la que Humbert le saca la media del pie a *Lolita*. En el minuto 47, Humbert dice: “Gentiles damas y caballeros del jurado”, haciendo una alusión que nos recuerda que está en un *flash back*.

En Kubrick, el clima y el tono están dados por el hecho de que la película es en blanco y negro. La música y la fotografía son muy contrastadas y enigmáticas. Hay imágenes de aviones, vehículos, ciudades acompañados de una música tensa, muchas veces misteriosa y detectivesca. Música romántica cuando Humbert mira a *Lolita* o se despide de ella; la mirada subjetiva de Humbert siempre está presente al buscar a *Lolita*. Según Michael Herr, guionista y amigo de Stanley Kubrick:

(Pensad en *Lolita*, con sus bromas acerca del pastel de cerezas, de llenar cavidades, del fideo flácido, tan descaradamente obscenas, desvergonzadas, subversivas, y esa era la idea. Impuso el tono lírico-erótico de Nabokov y captó la esencia de la novela

en la secuencia de los créditos, donde las uñas de los pies de Lolita son esmaltadas de manera tierna y meticulosa, y a continuación comenzaba la comedia [...]).¹¹³

El vestuario largo y lleno de tela, oculta situaciones. La única vez que se ve a *Lolita* en traje de baño es cuando la conoce, el resto del tiempo está muy vestida. Así mismo Charlotte, que incluso en la cama está con batas completamente cerradas. Con ello Kubrick ambienta la época que se vive, pero también el deseo de parecer más conservador de lo que es. Hay una apariencia que esa sociedad debe guardar. Como lo señala Bill Krohn:

El cineasta mantiene el tema del sexo en primer plano en la mente del espectador [...] con diálogos cargados de doble sentido, tan compulsivos que resultan ligeramente siniestros: “¿Es un complot para dejarme al descubierto?”, parece pensar Humbert en los momentos en que no sabe literalmente qué responder a algún comentario malicioso. “¿Lo saben todos?”.¹¹⁴

En la película de Kubrick solo se puede ver un par de besos en la mejilla, sin embargo cuando el espectador termina de verla sabe perfectamente que Humbert y *Lolita* han roto las fronteras de lo que es una relación convencional de hijastra-padrastra. La maestría del director y el contexto social expresan, de forma implícita, al espectador, que ellos tienen una relación afectiva y también sexual.

¹¹³ Herr, *Kubrick*, 33.

¹¹⁴ Krohn, *Stanley Kubrick. Maestros del cine*, 33.

Capítulo cuatro

La seducción de *Lolita*

En este capítulo se el análisis comparativo de las dos películas poniendo el énfasis en la forma de expresar el cuerpo en varias interacciones de los dos personajes principales.

En la afirmación de que *Lolita* es una “criatura fantasmática” está implícita la constatación de que ella es parte de la narrativa occidental presente en el imaginario social desde la masiva acogida de su libro, luego de su publicación en 1955, reafirmada por el éxito de audiencia de la primera película en 1961, y consolidada, aunque con dificultades de distribución, en la segunda película de 1997.

El caso *Lolita* expresa cómo los distintos formatos y su adaptación o interpretación pueden convertirse en vehículo que dinamiza y favorece la difusión de una historia que forma parte de la cultura de masas y quizá, el caso *Lolita* es una base del concepto de *transmedia* que Henry Jenkins, investigador de los medios y culturas populares de la Universidad del Sur de California -entrevistado por Carlos Scolari- lo define así:

El transmedia, en su expresión más básica, significa historias a través de los medios [...] el transmedia lo crea la gente que busca y reconstruye piezas de información [...] No estoy de acuerdo con [...] quienes consideran que un proyecto transmedia debe involucrar al menos tres medios o plataformas. Es una arbitrariedad. Yo creo que si agregamos de manera enriquecedora un filme y una web se puede conseguir una experiencia transmedia completa y representativa”.¹¹⁵

¹¹⁵ Henry Jenkins entrevistado y citado por Carlos Alberto Scolari, *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan* (Barcelona: Deusto, Grupo Planeta, 2003). 34-35. Edición electrónica.

La historia de *Lolita*, escrita como novela por Vladimir Nabokov, ha encontrado primero en el libro, luego en el cine, la ópera¹¹⁶ y ahora el internet, las plataformas para convertirse en un ícono que convive con la vida cotidiana de muchísima gente que ha “reconstruido” piezas de información y entretenimiento sobre ella.

Como lo señala Javier Marías: “Casi cuarenta años después, esta novela tan artificial ha creado una nueva palabra internacional ‘Lolita’, ha inventado una América –la de moteles y carreteras– de la que aún se nutre buena parte de la narrativa americana contemporánea...”.¹¹⁷ Roman Gubern describe así el caso de este tipo de historias:

Al fin y al cabo las ficciones son proyecciones delirantes que nacen de la convergencia del imaginario de cada autor con la receptividad selectiva de la sociedad en que vive y sus personajes no son más que fantasmas que propone a su entorno, de manera que, si poseen la funcionalidad gratificadora en relación las expectativas latentes en su tejido social, prosperan y se consolidan. En caso contrario mueren. Las ficciones no se imponen al público sino que se proponen.¹¹⁸

La propuesta realizada por Vladimir Nabokov y sus personajes Dolores Haze y Humbert Humbert, repitiendo las palabras de Gubern, son una “proyección delirante” que prospera y se consolida en el imaginario social y cultural de occidente y hoy, gracias al internet, se puede dar fe de ello. Basta escribir *Dolores Haze+Lolita* en el buscador de Google y aparecen más de 8000 resultados en video; tres de ellos: la canción del grupo La Granja (1987), *Busco a Dolores Haze*,¹¹⁹ la banda de rock, *Dolores Haze*, de Estocolmo,¹²⁰ o la marca de ropa *Dolores Haze*¹²¹ que en su

¹¹⁶ *Lolita* es adaptada a musical y presentada en el Shubert Theater de Filadelfia como “Lolita my love”, del 2 al 27 de febrero del año 1971, por el productor Norman Twain, con la interpretación de John Neville y Denisse Nickerson. También se presenta en el Shubert Theater de Boston del 23 al 27 de marzo de 1971. Overtur, <<http://www.overtur.com/production/2881038/credits>>.

¹¹⁷ Marías, *Faulkner y Nabokov: dos maestros*, 176.

¹¹⁸ Gubern, *Máscaras de la ficción*, 10.

¹¹⁹ La granja, Busco a Dolores Haze, <<https://www.youtube.com/watch?v=30W2I2Uba1E>>, 1987

¹²⁰ Dolores Haze, Fan page, <https://www.facebook.com/doloreshazeband/info?tab=page_info>

¹²¹ Dolores Haze, marca de ropa, <<https://www.doloreshaze.com/brand/>>

página se define por un estilo de los años 60 que trasciende en vestidos coquetos y una mezcla de uniforme escolar o incluso una muñeca en una galería virtual de muñecas extrañas cuyo nombre es Dolores Haze que se puede comprar por 166 dólares; el texto explicativo para su venta dice: “Dolores Haze es el nombre completo de Lolita de la novela de Nabokov. Es una adorable e interesante niña. Viste un “*striped top*” y *blue jeans*. Mide 33cm”.¹²²

Estamos frente al mito de la niña-mujer que, según el mismo Gubern, “tuvo su mejor plasmación literaria en *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov”.¹²³ Para Roman Gubern, el mito de la *femme-enfant* es un arquetipo erótico anterior:

En la raíz de este arquetipo erótico yace, además de la etiqueta de ‘perversidad polimorfa’ que le asignó Freud, una verdad antropológica. En los procesos de colonización se había observado que la preferencia sexual de los invasores iba hacia las mujeres más jóvenes, tanto por su exotismo, como por transgredir un tabú occidental, por el placer de ‘estrenarlas’, por no estar todavía sus cuerpos erosionados por la edad o por la prometida de fertilidad popularmente asociada a las vírgenes.¹²⁴

Algo del prototipo de niña-mujer en lo que se refiere al cine ya se dio en estrellas cinematográficas, como por ejemplo la pequeña niña Shirley Temple, según lo comenta Katixa Aguirre al revisar el análisis que realiza Alfred Appel en su libro *El cine negro de Nabokov*.¹²⁵

La interpretación de este mito, prototipo o personaje y su fenómeno comunicacional es de tratamiento delicado, conlleva en sí la visión androcéntrica que a lo largo de los últimos 50 años es la más cuestionada de las visiones que ha generado una gran transformación y multiplicidad de posibilidades de interpretación.

¹²²Lalkoduch, Strange dolls, <https://www.etsy.com/listing/198632620/dolores-haze-doll?ref=shop_home_active_5> (Lyon: www.etsy.com, 2014)

¹²³ Roman Gubern, *Espejo de fantasmas*.128.

¹²⁴ Gubern, *Espejo de fantasmas*, 128.

¹²⁵ Alfred Appel, Jr., *El cine negro de Nabokov*, (New York: Oxford University Press, 1974) 100.

4.1. La *Lolita* filmica

En el desarrollo de la tesis me encontré con la constatación de que *Lolita* pudo haber sido concebida por el propio escritor de la obra desde una óptica cinematográfica. Así lo afirma Katixa Aguirre al señalar que:

Lolita es un personaje muy adecuado a la pantalla, y así lo corrobora el narrador Humbert en la novela, quien, a través de numerosas metáforas visuales y particularmente cinematográficas, coloca a Lolita de lleno en el centro de la representación visual. En cierto sentido, Lolita va a pasar a convertirse en la estrella principal de una película que Humbert está produciendo y dirigiendo. [...] Así lo describe el propio Humbert: “Hay dos clases de memoria visual: con una, recreamos diestramente una imagen en el laboratorio de nuestra mente con los ojos abiertos (y así veo a Annabel, en términos generales tales como ‘piel color de miel’, ‘brazos delgados’, ‘pelo castaño y corto’, ‘pestañas largas’, ‘boca grande, brillante’); con la otra, evocamos instantáneamente con los ojos cerrados, en la oscura intimidad de los párpados, el objetivo, réplica absolutamente óptica de un rostro amado, un diminuto espectro de colores naturales (y así veo a Lolita)” (Pág. 18).¹²⁶

Humbert mira a *Lolita* como un “diminuto espectro de colores naturales” con el que realiza sus sueños de poseer a una niña-mujer, a una ninfeta:

No me habitúo a estar con nínfulas, maldita sea. Si cierro los ojos no veo sino una fracción de Lo inmovilizada, una imagen cinematográfica, un encanto súbito, recóndito, como cuando se sienta levantando una rodilla sobre la falda de tarlatán para anudarse el lazo de un zapato.”¹²⁷

El cine por su propia naturaleza tiene la función de mostrar cuerpos, estos cuerpos están plasmados en el encuadre y, por lo tanto, relacionados al espacio que el director decide como parte de su lenguaje visual cuya unidad mínima es el plano fotográfico. En el libro *La adaptación*, de Frédéric Suboraud, se aprecia que “Ver no es leer, escribir no es mostrar. [...] El cine se basa en la creencia del público en que lo que se ve es real”,¹²⁸ para ello en las dos películas *Lolita* cobra forma corporal. El mismo Suboraud señala que: “En el cine, la narración será el relato de una serie de

¹²⁶ Aguirre Miguélez, “Lolita de Vladimir Nabokov”, 6.

¹²⁷ *Ibíd.*, 52

¹²⁸ Frédéric Suboraud, *La adaptación. El cine necesita historias*, 24.

acciones, aspecto en el que se asemejará a la literatura, pero también será el hecho de mostrar cuerpos, espacios, expresiones, gestos, tiempos, de emitir sonidos, voces, músicas, de yuxtaponerlos”.¹²⁹

Citando esto, paso al análisis de la representación del cuerpo de *Lolita* en las dos películas.

4.2. El cuerpo de *Lolita* en las dos obras filmicas

Existen dos actrices jóvenes que interpretan a *Lolita*, en el primer caso Sue Lyon y en el segundo Dominique Swain. El hecho de que ellas fueran las escogidas para la interpretación de un personaje tan polémico está rodeado de situaciones sociales complejas y morales que han sido comentadas en el segundo capítulo y que determinaron la vida profesional de las actrices. Nunca más durante el resto de su carrera borraron ese estigma.

4.2.1. El cuerpo en *Lolita* de Stanley Kubrick

La estética de la *Lolita* de Kubrick es la de una adulta, una joven casi universitaria. Inicia con el asesinato perpetrado por el profesor Humbert Humbert a Clare Quilty en una mansión muy lujosa y muy desordenada en la que Humbert dispara a un cuadro de un rostro de una joven mujer y Clare Quilty muere detrás de esa imagen. Estética muerte la que escoge Kubrick para Quilty.

El tiro atraviesa precisamente el rostro que podría interpretarse como el de una niña-mujer, o una *nínfula* como *Lolita*. El otro tiro está en el pecho. (Fotograma 1). Ésta sería la primera visión cinematográfica de ella, una pintura de una mujer con dos disparos: uno en la cara y otro en el pecho. Una obra de arte sometida al poder de

¹²⁹ *Ibíd.*, 10.

un arma de fuego, la de su padre, usada por su padrastro. Humbert asesina a Quilty a través de una mirada que ha provocado al espectador.

Es sabido que el cine se basa en la espectacularización de los cuerpos y de los rostros de los actores. [...] Se rinde culto a los cuerpos, [...] pero también a los rostros. [...] El primer plano de los rostros durante la acción dramática demostraría también que esta es la parte más desprotegida del cuerpo y por ello la más susceptible de convertirse en una superficie obscena, ya que desvela sus más íntimas vivencias sean de dolor o de placer.¹³⁰

Le dispara a la mirada, al deseo y a la mujer que interpela al espectador. Le dispara a la *ninfeta* que puede enloquecer a un hombre y volverle criminal contra otro hombre, a través de una mujer. Con esto Humbert en realidad se mata a sí mismo y de forma figurada también al objeto de su deseo, expresando una muerte ficticia que la destruye también para el resto de hombres que pudieran tener la misma intención. De esta manera se convierte, desde el inicio de la película, al rostro de una mujer-niña en un espectro que juega entre lo real y lo imaginado, entre lo simbólico y lo encarnado.

Fotograma 1
Pintura a través de la que Humbert mata a Quilty



Kubrick, *Lolita*, 1961, Min. 00:12:13

Magistral inicio de la película de Kubrick, que un poco antes ya ha mostrado los créditos con la clásica imagen de un pie cuyas uñas de los dedos están siendo

¹³⁰ Gubern, *Espejo de fantasmas*, 114.

pintadas por unas manos de hombre y en la que expresa el poderío de lo femenino frente a lo masculino (Fotograma 2). Es una imagen muy erótica pues introduce delicadamente fibras de algodones blancos entre cada uno de los dedos del pie femenino con los dedos de la mano masculina (Fotograma 3), situación que es una representación extraída de la misma historia. Se abstrae del posible “pecado” en una imagen sensual. En el libro dice Humbert: “Pero yo era débil, no era sensato, y mi nífula colegiala me esclavizaba.” (*Lolita*, 201)

A través de estas dos secuencias planteadas al inicio de la película, Kubrick pone de manifiesto la dualidad sobre la que versa su película: la sensual *femme-enfant* con poder, en manos de un hombre adulto que está en violenta disputa con su *alter ego*.

Fotograma 2
Crédito inicial de la película



Kubrick, *Lolita*, 1961, Min. 00:00:20

Fotograma 3
Crédito inicial de la película



Kubrick, *Lolita*, 1961, Min. 00:01:57

Antes de que Humbert dispare y asesine a Quilty, se desarrolla una conversación entre los dos que es muy decidora del mundo androcéntrico. Se disputan a *Lolita*. Dos ególatras masculinos que perdieron el poder sobre la preciosa e inquieta *ninfeta*. La escena es desastrosa, mientras Humbert camina en busca de Quilty, sus pies chocan con vasos de vidrio provocando sonidos similares a los de cristales rotos, sonidos suaves y agudos suenan a cada paso del asesino, quien encuentra un arpa cuyas cuerdas hace sonar. Clare Quilty está escondido, sentado en un sillón con una sábana encima y en bata de casa, parecería ser luego de una gran fiesta; y se levanta dejando la sábana sobre el hombro izquierdo como si fuera un emperador romano o quizá el alma de un fantasma en pena.

Humbert impone justicia por mano propia y antes de dispararle le obliga a leer su sentencia de muerte. Quilty se burla de ella y le propone dos tipos de pelea, la una, un *ping-pong* “como dos civilizados senadores” (Fotograma 4) y la otra, dos guantes de box en el que un busto blanco de mujer desnuda está a su lado con actitud de triste conformidad con la disputa (Fotograma 5). A través de estas formas disputan su poder sobre la niña. “Quiero morir como un campeón, con el guante de box”, dice Clare Quilty.

Fotograma 4
Quilty y Humbert juegan ping pong



Kubrick, *Lolita*, 1961, Min. 00:05:40

Fotograma 5
Quilty desafía a Humbert con guantes de box



Kubrick, *Lolita*, 1961, Min. 00:09:45

La lucha de poder de los dos es manifiesta y se da en forma de guerra, usan el cuerpo como símbolo de esa guerra, hay un arma de fuego manejada por el intruso que irrumpe en el domicilio del otro. El otro esgrime tácticas de negociación masculina con las que intenta salvar su vida. La disputa en este mundo masculino violento se manifiesta como una venganza por la constatación de Humbert de que *Lolita* ya no le pertenece y mira a Quilty como quien le ha despojado de su objeto de poder.

En este contexto Humbert le dice en el libro:

“Le pregunté si tenía algo serio que decir antes de morir. La pistola estaba de nuevo lista para ser usada. La miró y exhaló un largo suspiro.” Habla Quilty: “—Bueno, ahora escúcheme, Fulano —dijo—. Usted está borracho y yo soy un hombre enfermo. Dejemos las cosas para otro momento. Necesito tranquilidad. Tengo que cuidar mi impotencia. Por la tarde llegarán amigos que me necesitan para un juego. Esta farsa se está volviendo muy pesada. Somos hombres de mundo, en todos los sentidos... sexo, verso libre, puntería.” (*Lolita*, 327)

En este texto se demuestra cuál es la batalla varonil entre los dos. La frase de Quilty “Tengo que cuidar mi impotencia” expresa los temores de él frente a la feminidad de la niña a la que tampoco pudo retener.

4.2.1.1. Humbert, Charlotte y *Lolita*

Humbert llega a la casa de la madre de *Lolita*, Charlotte Haze. Ella, muy orgullosa, le enseña la casa y habitación que rentaría, sin lograr convencerlo a pesar de desplegar todos sus encantos, inclusive el más especial de ellos: las cenizas del señor Haze, su marido muerto, padre de *Lolita*, que reposan en una bombonera asentada en un altar realizado para su esposo en la misma habitación.

En el libro Humbert dice:

La pobre señora estaba entre los treinta y los cuarenta, tenía la frente brillante, cejas depiladas y rasgos muy simples, pero no sin atractivo, de un tipo que podía definirse como una mala copia de *Marlene Dietrich*. [...] A todas luces una de esas mujeres cuyas cumplidas palabras pueden reflejar un club del libro, o un club de bridge, o cualquier otro mortal convencionalismo, pero nunca su alma; mujeres desprovistas por completo de humorismo; mujeres absolutamente indiferentes, en el fondo, a la docena de temas posibles para la conversación en una sala, pero muy cuidadosas sobre las normas de tal conversación en la sala, pero muy cuidadosas sobre las normas de tal conversación, a través de cuyo luminoso celofán pueden distinguirse sin esfuerzo apetitosas frustraciones. (*Lolita*, 45,6)

La madre de *Lolita* se expresa allí también como parte de ese mundo masculino. Alguien que mantiene las cenizas de su esposo en la habitación matrimonial junto a la foto de él, quien vigila la vida sentimental de su esposa. Humbert no es convencido de vivir en esa casa hasta que la señora Haze le enseña el

patio, llamado por ella *Piazza*, donde se encuentra *Lolita* tomando sol. Humbert la mira, y descubre en ella una *ninfeta* e inmediatamente decide quedarse a vivir allí.

Lolita es una flor más del jardín de su madre, es decir, parte de la estrategia de la madre para seducir a su posible inquilino (Fotograma 6). Se la presenta semidesnuda tomando sol. Está en el jardín como si fuera parte de la oferta y propaganda de la misma casa. La madre ni siquiera se percata de lo que hace y con completa ingenuidad pregunta a Humbert cuál fue el factor decisivo para optar por rentar la habitación. Humbert demanda y la madre oferta. La transacción se efectiviza. *Lolita* es solo una seducción, una carnada que sirve de igual a los dos adultos para lograr sus objetivos.

La imagen es una mujer joven, fresca, que se saca las gafas y que tiene un sombrero provocativo y glamoroso, es como un girasol en su cabeza. Los libros le dan un aspecto de mujer mayor, de una adulta. La forma que tiene es de sirena con el medio cuerpo levantado (Fotograma 7).

El cuerpo de *Lolita* es ofrecido por su madre como una negociación para que el adulto masculino entre en su vida cotidiana. La madre abre el camino para la apropiación por parte de Humbert hacia *Lolita*.

Fotograma 6
Charlotte Haze presenta su hija a Humbert



Kubrick, *Lolita*, 1961, Min. 00:17:28

Fotograma 7
Lolita cuando Humbert la conoce



Kubrick, *Lolita*, 1961, Min. 00:18:20

En el libro se describe así este momento:

hubo un estallido de verdor –«la galería», entonó la señora Haze– y entonces, sin el menor aviso, una oleada azul se hinchó bajo mi corazón y vi sobre una esterilla, en un estanque de sol, semidesnuda, de rodillas, a mi amor de la Riviera que se volvió para espiarme por encima de sus gafas de sol. Era la misma niña: los mismos hombros frágiles y color de miel, la misma espalda esbelta, desnuda, sedosa, el mismo pelo castaño. Un pañuelo a motas anudado en torno al pecho ocultaba a mis viejos ojos de mono, pero no a la mirada del joven recuerdo, los senos juveniles. [...] mientras pasaba junto a ella en un disfraz de adulto –un buen pedazo de triunfal virilidad-, el vacío de mi alma logró succionar cada detalle de su brillante hermosura, para cotejarla con los rasgos de mi difunta prometida. Poco después, desde luego, ella, esa *nouvelle*, esa Lolita, mi Lolita, habría de eclipsar por completo a su prototipo. (*Lolita*, 48)

Humbert conoce a *Lolita* y recuerda a su amor juvenil, recuerda a Anabell Leigh quien murió de forma prematura en su adolescencia. El uso de la palabra “triunfal virilidad” hace ver los temores de Humbert quien se describe a sus ojos como los de un viejo mono, habla de su masculinidad y el desafío que le provoca conocer a *Lolita*.

En el resto de escenas, *Lolita* siempre aparece vestida, con largos trajes como de colegiala universitaria y pijamas. No se ve nunca más su cuerpo desnudo y tampoco a Charlotte.

Ya en la vida cotidiana, en el cine se desarrolla la siguiente escena: Humbert, la señora Haze y *Lolita* están mirando una película. De la pantalla sale un horrible monstruo que se retira una venda e intenta golpear a otra persona; el rostro del monstruo está lacerado, parece que solo ve con un ojo y tiene un cerquillo como un *Frankenstein*. Las dos mujeres se asustan poniendo su mano sobre la pierna del profesor. La mano de la madre está recubierta por un guante blanco. Humbert suelta la mano a la madre y pone sus dos manos sobre las de la niña. La madre insiste buscando la mano del profesor y en la oscuridad se topa con las manos de su hija en la pierna de Humbert y las dos manos de Humbert sobre las manos de su hija.

Secuencia de fotogramas 1
***Lolita*, Humbert y Charlotte en el cine**



Kubrick, *Lolita*, 1961, Min. 00:18:44 a 00:19:17

La madre se desentiende de lo sucedido y allí empieza un triángulo perverso que conduce el desarrollo de la historia. Madre e hija buscan apropiarse del hombre. Sus manos toman la pierna de él como para vencer el miedo, como para, a través del hombre, sentirse seguras, pero también como quien les puede dar placer y seguridad en la noche (Secuencia de fotogramas 1).

En la misma línea de significados, durante la siguiente escena, los dos adultos juegan ajedrez. Charlotte le dice: “Me quieres quitar a la reina” y él le contesta que sí. ¿Quién más es la reina que la pequeña *Lolita*?, quien aparece con un ancho y largo camisón que oculta todas sus formas. Su madre la manda a dormir (Fotograma 8). *Lolita* se despide de la madre naturalmente, pero del profesor con un beso en la mejilla muy largo. El cuerpo de *Lolita* está completamente oculto bajo un largo camisón de pijama. En esta escena él ya advierte que su lucha es por quitarle a la reina que es *Lolita*.

Fotograma 8
Humbert y Charlotte juegan ajedrez



Kubrick, *Lolita*, 1961, Min. 00:19:33

En el libro Humbert juega ajedrez con su amigo Gastón: “Como supondrá el lector mis facultades estaban embotadas y dos jugadas después, cuando correspondió mover a Gastón, comprendí a través de la bruma de mi angustia, que podía robarme la reina.” (*Lolita*, 222).

4.2.1.2. El cuerpo gravitante, el embarazo

Ya en el desenlace aparece en pantalla un primer plano de una máquina de escribir cuyos tipos van conformando el mensaje de la carta escrita por *Lolita* a Humbert en la que le comenta dónde está y le pide dinero. Después de tres años, Humbert va a ver a *Lolita*. Ella está embarazada y enamorada de un joven llamado Dick (cuya traducción al español es pene). Vive humildemente contenta con su Dick. Es una niña-adulta, ha perdido su *glamour* de ninfeta y se muestra más madura que su padrastro. Le obliga a callarse, le dice que no llore y domina la situación. Humbert le ruega que huya con él, ella se impresiona, y le dice que está embarazada de otro. Humbert le entrega un sobre con trece mil dólares producto de su herencia, ella no lo puede creer y se queda feliz.

El cuerpo de *Lolita* está en estado de gravidez, hay un bebé en su vientre y ella se siente feliz de llevarlo consigo. Cuando Humbert la mira ella le dice: “Disculpa mi apariencia personal pero hoy es día de planchar”. Es el cuerpo del ama de casa, es el cuerpo domesticado luego de que, como ella mismo lo dice: “He hecho tantas cosas en mi vida” (Fotograma 9). Es el cuerpo de la reproducción del rol que a pesar de sus huidas es con el que encontró su paz y su lugar, junto a su esposo. Su hijo también podría ser visto como un acto transaccional con el que logra estar unida a su marido.

Fotograma 9
Humbert encuentra a *Lolita* embarazada



Kubrick, *Lolita*, 1961, Min. 02:21:54

El drama de la vida de *Lolita* se sintetiza en la alegría con la que despide a Humbert. Su expresión ambigua en el rostro y en su mano el dinero que necesitaba y que él le deja. Hay nuevamente una relación transaccional entre su padrastro y ella (Fotograma 10).

Fotograma 10
***Lolita* despide a su padrastro**



Kubrick, *Lolita*, 1961, Min. 02:31:58

Se ve a un hombre devastado que comete un asesinato, un hombre débil cuya ilusión se perdió; en cambio en *Lolita* se ve a una mujer fuerte que, en compañía de otro hombre, encontró su seguridad. Dice Michael Herr que:

Hay algunas mujeres maravillosas en las películas de Stanley, y por algunas de ellas sintió tanto respeto que las hizo ser tan peligrosas como cualquiera de sus personajes masculinos. Y dicen que era incapaz de rodar historias de amor cuando lo que quiere decir es que era incapaz de rodar historias de amor felices, y ahí está el complicado amor de Humbert y Lo [...].¹³¹

El final es circular, pues se ve a Humbert entrando a la casa de Quilty a matarlo. La película finaliza a las 2 horas con 32 minutos.

4.2.2. El cuerpo en *Lolita* de Adrian Lyne

La película inicia con un vehículo en una carretera y un pálido paisaje en el que aparecen los créditos de Jeremy Irons, Melanny Griffith y Frank Langela. Las imágenes incluyen movimientos que dan paso cuidadoso a cada crédito. Quien lo conduce es Humbert, va devastado. La música es de triste nostalgia. El conductor casi no tiene vida. De alguna manera se transporta dentro de un ataúd. Es un hombre en su último aliento que da paso al título *Lolita* (Fotograma 11).

Un volante y dos dedos sostienen un invisible (Fotograma 12) que es mencionado en el texto de este modo: “En las profundidades de la guantera aún quedaba una horquilla suya, desde hace tres años” (*Lolita*, 318). Aparece el nombre de Dominique Swain. En el asiento de al lado se desliza un revólver, una mano ensangrentada lo toma. Está claro que viene cometiendo un crimen. Humbert, como si estuviera muerto, se escapa de chocar, pierde el conocimiento. Su rostro es de agonía y a la vez de alguien en un calabozo (Fotograma 13).

¹³¹ Herr, *Kubrick*, 49.

Fotograma 11
Humbert va en su vehículo



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 00:01:39

Fotograma 12
Invisible de *Lolita* sostenido por Humbert



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 00:02:20

Fotograma 13
Humbert en el vehículo luego de matar a Quilty



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 00:02:06

Así inicia la película, exactamente como el libro:

Se llamaba 'Lo', simplemente 'Lo' por la mañana. Medía un metro 65 con un calcetín. Se llamaba 'Lola' en pantalones, se llamaba 'Dolly' en la escuela... Se llamaba 'Dolores' cuando firmaba. En mis brazos siempre era... Lolita. Luz de mi vida... fuego de mi pasión... mi pecado, mi alma. Lolita. (Min 2:39).

La película plantea un *flash back* en el que justifica su obsesión por las adolescentes, pero luego Humbert llega a Ramsdale y obligado por las circunstancias visita la casa de la señora Haze. No está en su plan quedarse hasta que mira a *Lolita* en el jardín. La madre la presenta como una de las flores de su jardín.

La escena es muy sensual, cae agua sobre *Lolita* mientras mira una revista en la que hay un primer plano de una fotografía de Burt Lancaster. *Lolita* le sonríe mostrándole los frenillos en la boca y con un peinado infantil de trenzas. La ropa mojada por el agua que riega el jardín deja mirar su cuerpo adolescente (Fotograma 14). Aquí ella sí está representada como una niña. Hay un uso de los pies como un fetiche, el deseo sexual expresado visualmente como un gozo de la húmeda desnudez permitida (Fotograma 15). Humbert se queda petrificado al mirarla diciendo: "Que bella", y resuelve quedarse en aquella desordenada casa.

Fotograma 14
***Lolita* es vista por primera vez por Humbert**



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 00:09:43

Fotograma 15
Primer plano de pies de Lolita



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 00:09:56

En la siguiente escena, *Lolita* cuelga ropa mojada en las cuerdas del jardín. Es el mismo jardín en el que Humbert la vio por primera vez; Humbert lee el periódico y ella pasa por encima de sus piernas topándole sutilmente (Fotograma 16).

En esta escena y en las siguientes, la película se ve un disfrute y desconcierto del adulto frente a las actitudes de la joven que parecería no saber bien lo que hace al mostrarse a él. *Lolita* es una niña en tránsito a ser mujer, el sexo está implícito en ella pero ella mismo no sabe qué le pasa; sin embargo, siente que tiene un poder sobre él. La niña sabe que con ciertos movimientos el hombre puede ser seducido y que él puede hacer lo que ella quiera, pero no sabe bien para qué le sirve ese poder.

Fotograma 16
Pie de Lolita sobre la pierna de Humbert



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 00:11:08

Viene una escena nocturna en que *Lolita* le dice: “Me despertaste”. Él contesta: “Lo siento. Ya pararé”, pues la despertó por el ruido de la música y de la máquina de escribir. Él la mira y ella suspira, baja a la cocina con un pijama. En la puerta de la habitación de *Lolita* dice: “Fuera de aquí, especialmente tú”. Ella baja a tomar algo y se sienta en el piso con la puerta de la refrigeradora abierta. Se ve a una niña-mujer con una camisa de pijama de hombre. Tiene el pelo amarrado con telitas para ensortijarlo, una forma en que las mujeres se arreglan, y los cinco dedos de la mano embadurnados de chocolate. Lee una revista con la luz del refrigerador mientras se chupa cada uno de los dedos de la mano (Fotograma 17) en un gesto sensual en el que cada dedo embadurnado de chocolate se convierte en objeto de deseo. Humbert mira ese cuerpo y actitud seductora infantil y se sigue enamorando de ella.

Fotograma 17
Humbert mira a *Lolita* a media noche



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 00:14:20

Humbert empieza a escuchar hasta la cepillada de boca de ella, cómo toma el papel higiénico del baño. Él interioriza todo el cuerpo de *Lolita*, mientras observa la disputa de poder y lo desafiante que es frente a su madre que le grita que haga la cama. Humbert la mira embelesado, Charlotte dice:

Dolores, ¿has arreglado tu cama? No. No he arreglado mi cama. Te dije que arreglaras la cama, ¿no? ¡No!, me preguntas si la había arreglado. Arregla tu cama. ¡Ahora! Dice él: Yo anhelaba algún desastre terrible. Un temblor, una explosión espectacular... Para eliminar a la madre instantáneamente... y a todo el mundo a nuestro alrededor. *Lolita*, en mis brazos.¹³²

Adrian Lyne muestra la cotidianidad de los tres a través de una escena en la que los tres conversan sentados en un columpio en el jardín de la casa. *Lolita* coquetea con Humbert y dice que quiere ser bailarina mientras juega con una muñeca *Barbie* también bailarina. Muestra cara de aburrimiento mientras la mamá le habla. Le acerca sus piernas y pies a los de Humbert (Fotograma 18) cuando la madre se ausenta por un minuto. Cuando vuelve la madre, *Lolita* juega sensualmente con él. Humbert trata de que la madre no se dé cuenta de que *Lolita* le coquetea. Entra en complicidad con *Lolita*. Ella le pone la muñeca en la pierna de la madre. La madre sale de quicio y lanza la muñeca lejos. Suena el teléfono. *Lolita* sale corriendo. La madre pide disculpas a Humbert por los malos modales de su hija y se cierra la secuencia con una escena fabulosa en la que *Lolita* baila jazz de forma moderna y encantadora (Fotograma 19). El cuerpo de *Lolita* se mueve para seducir al adulto y Humbert queda dividido entre los intentos de la madre de llamarle la atención y la seducción del cuerpo de *Lolita* bailando jazz.

¹³² Texto de la película de Adrian Lyne

Fotograma 18
Primer plano del pie de *Lolita* y Humbert



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 00:20:31

Fotograma 19
***Lolita* baila jazz**



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 00:22:24

4.2.2.1. La huida de *Lolita*

Lolita ve en el dramaturgo Quilty, de quien en la escuela montaron la obra de teatro, la posibilidad de huir de la cárcel en la que vivía con su padrastro. Y prepara el terreno para irse. Huye con Quilty pues se ha acabado el atractivo de la seducción con Humbert. A ella como niña ya no le gusta lo que vive. Antes de huir, llegan a un hostel en la que se queda sola en la habitación. Pide a su padrastro que le traiga bananas. Él se demora en volver y cuando regresa la encuentra semi vestida, con los

pies enlodados y la boca mal pintada. El padrastro lanza las bananas a un sillón y le pregunta con quién ha estado. Ella le miente mientras toma las bananas que son un símbolo fálico.

Así se expresa este pasaje en el libro:

Con gran sorpresa, la encontré vestida. Estaba sentada al borde la cama, con pantalones y blusa, ya me miró como sin reconocerme. La brevedad de su blusa parecía destacar, más que disimular, la línea suave y audaz de sus pechos pequeños, y esa audacia me irritó. No se había lavado, pero tenía los labios recién pintados, aunque muy descuidadamente, y sus dientes anchos brillaban como marfil manchado de vino. Parecía encendida por una llama diabólica que nada tenía que ver conmigo. (*Lolita*, 234).

El padrastro la viola y ella disfruta de la violación. Aquí hay la imagen de la niña diabólica muy bien lograda, cosa que no se produce en la película de Kubrick. La niña ya sabe cómo manipular a su violador padrastro, antes no lo sabía.

Fotograma 20
***Lolita* mira a Humbert**



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 01:38:55

Fotograma 21
Primer plano de las bananas y piernas de *Lolita*



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 01:40:14

Humbert se desquicia al ver a *Lolita* sentada en la cama, sola y dice:

¿Qué motivo concreto tenía para sospechar? Ninguno, en verdad...Pero esos ojos melancólicos, cándidos, esa tibieza singular que manaba de ella...[...] No dije nada. Empujé su blandura dentro del cuarto y la seguí. Le arranqué la blusa. Desnudé el resto de su persona. Le quité las sandalias, salvajemente, perseguí el rastro de su infidelidad. Pero el olor que busqué en toda ella era tan leve que no podía discernirse el antojo de un maniático. (*Lolita*, 234-235).

En las tres expresiones: “tibieza singular que manaba de ella”, “empujé su blandura dentro del cuarto y la seguí”, “el olor que busqué en toda ella era tan leve” se aprecia las sensaciones de intangibilidad que Humbert ha creado sobre *Lolita*, haciendo que la escena más violenta se convierta en algo inasible, que parece no suceder, que se expresa como la sensación del agua que se va entre los dedos.

Fotograma 22
Violación de Humbert a *Lolita*



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 01:40:30

Fotograma 23
Disfrute de *Lolita*



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 01:40:34

Cuando habla de la sonrisa de *Lolita* se expresa de forma también incontinente:

Lolita tenía siempre para los extraños una sonrisa encantadora, una dulce tibieza que fluía de sus ojos, una soñadora irradiación de sus rasgos. [...] Era tan hermoso, tan enternecedor que era difícil reducirlo a una célula mágica que iluminaba automáticamente su rostro, como el atavismo de un antiguo rito de bienvenida – prostitución hospitalaria, dirá el lector grosero. (*Lolita*, 301-311).

Las palabras “tibieza que fluía”, “soñadora irradiación”, “difícil reducirlo a una célula mágica” son palabras que expresan lo inmaterial del cuerpo del que habla. Se expresa solo a través de partes del cuerpo, los ojos, la boca, los rasgos, su rostro para cerrar con las duras palabras “prostitución hospitalaria”.

Fotograma 24
Disfrute de *Lolita*



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 01:41:21

Ver a *Lolita* en estas escenas es desgarrador y hasta produce miedo. Ella disfruta engañando al padrastro, se desquita de las intenciones de él de convertirla en su esclava y es retratada como una niña endemoniada. Es la visión masculina sobre ella. Humbert está delirante de intriga, sabe que la está perdiendo y que ya no tiene poder sobre ella. La imagen diabólica de la mujer es explicada por Gubern así:

El punto de vista de los teólogos y moralistas ha sido muy coherente en su represión de la sexualidad. Tertuliano, víctima de sus fantasmas eróticos masculinos, calificó a la mujer como ‘la puerta del diablo’, en una metáfora que condensaba dos sentidos distintos, al ver a la mujer como puerta genital (metáfora anatómica) y como puerta del infierno (metáfora teológica).¹³³

Lolita huye con Quilty luego de que se enferma y se queda sola en el hospital. Humbert se aloca y crea una escena en la que golpea al doctor y a las enfermeras hasta que ve a la policía y se tranquiliza. Vuelve a Beardsley College casi como si estuviera muerto y empieza el desenlace de la historia. Durante la época que vive sin *Lolita*, Humbert se expresa así de ella: “En ese fantasma ígneo había una perfección que hacía perfecto también mi anhelo desenfrenado precisamente porque la visión estaba más allá de mi alcance, sin posibilidad de llegar hasta ella para enturbiarla con la conciencia de una prohibición violada.” (*Lolita*, 287)

Luego de la lectura de una carta que le envía para pedirle dinero, Humbert se prepara para matar a alguien disparando a una camisa colgada en un árbol y va en busca de su hijastra. *Lolita* le abre la puerta de su casa. Aparece embarazada y mal vestida.

Allí estaba mi Lolita [...] No era sino el vago humo violeta, el eco muerto de la nínfula sobre la cual me había arrojado con tales gritos en el pasado; un eco a la orilla de un barranco rojo, con un bosque lejano bajo un cielo blanco, y hojas pardas ahogándose en el arroyo, y un último grillo sobre la crespada maleza... [...] Cuánto quería a mi Lolita, a esa Lolita, pálida y manchada, con otra niña en el vientre, pero siempre con sus ojos grises, siempre con sus pestañas negras, siempre castaña y almendra, siempre mi Carmencita, siempre mía. (*Lolita*, 302).

¹³³ Gubern, *Espejo de fantasmas*, 123.

Humbert le pide a ese “vago humo violeta” al “eco muerto de la nínfula”, que huya con él. Se reproduce nuevamente la sensación espectral que él tiene sobre ella. Ella le dice que preferiría ir nuevamente con Quilty. Humbert llora y le entrega dinero. El dinero le alegra la vida a ella. *Lolita* ha dejado de ser niña, ya no es una *Lolita* sino la señora Dolores Schiller. Su cuerpo es el de una mujer embarazada a atada a su marido Dick a través de su barriga que la separa de su padrastro y que ella luce e interpone como una protección y forma de romper su atadura con él.

Fotograma 25
Barriga embarazada de *Lolita*



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 01:53:01

Fotograma 26
***Lolita* embarazada**



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 01:55:13

Fotograma 27
Lolita embarazada



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 01:58:03

Fotograma 28
Humbert le pide que se vaya con él



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 01:58:18

Humbert sale de allí desesperado y va a matar a Quilty. La muerte de Quilty a manos de Humbert es violenta, cruel, lo mata como a un gusano, casi disfruta de verlo morir. Quilty tiene mucho miedo. Tirita. Toca el piano con una música apoteósica. “Clare el Imprevisible, sentose al piano y tocó varios acordes atrocamente vigorosos, fundamentalmente histéricos”. (*Lolita*, 239). El piano toca solo. Y Humbert cumple su cometido sin arrepentimiento. Es muy sangrienta pero con música clásica.

Humbert apuntándole con el arma le dice a Quilty:

—Concéntrese en Dolly Haze, la niña que raptó... —¡Yo no la rapté —gritó—. La salvé de un perverso. [...] Yo no soy responsable de las violaciones de otros. [...] Con Dolly no me divertía nada. Soy prácticamente impotente, para decir la melancólica verdad. [...] Mi querido señor Humbert, usted no era el tutor ideal, y yo no obligué a su pequeña pupila a seguirme. Fue ella quien me pidió que la llevara a una casa donde sería más feliz. (*Lolita*, 324, 329).

Quilty corre para morir en su cama de sábanas blancas (Fotograma 29). La sangre las mancha, provocando una imagen como de pérdida de virginidad (Fotograma 29). Humbert mata también su obsesión por la virginidad, en una posición ambigua de padre y amante ha matado a Quilty con el arma de Harold Haze, padre de *Lolita*.

Apunté a la cabeza y se retiró al dormitorio principal con un estallido de púrpura real donde había estado una de sus orejas. [...] En una pesadilla de asombro, vi que ese hombre cubierto de sangre pero todavía vivo, se metía en la cama y se envolvía en las frazadas caóticas. Disparé una vez más desde muy cerca, a través de las frazadas, y entonces yació sobre su espalda, y en sus labios se formó una gran burbuja roja con connotaciones juveniles, que aumentó hasta el tamaño de una pelota de juguete y estalló. (*Lolita*, 330).

Fotograma 29
Quilty en su cama agonizando



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 02:09:23

Fotograma 30
Primer plano de la sangre de Quilty en su cama



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 02:09:36

Fotograma 31
Quilty en su cama agonizando



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 02:09:43

Fotograma 32
Quilty muerto en su cama con Humbert



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 02:09:56

En mi mano tenía una de sus pantuflas, en vez de la pistola. Estaba sentado sobre la pistola. Después busqué una mayor comodidad en el sillón que había junto a la cama y consulté mi reloj de pulsera. Había perdido más de una hora. Quilty estaba quieto, por fin. (*Lolita*, 331).

Humbert va en su vehículo señalando a los miembros del jurado que se arrepiente de todo lo anterior pero nada de lo que hizo luego de ir a *Colmont*, que es donde vive *Lolita*. La muerte de Quilty le hace sentir reivindicado, mata a Quilty y también se mata a sí mismo. La policía lo persigue y él siente paz en un campo en el que se baja y camina. Hay mucha tranquilidad en su rostro.

La última vez que ve el cuerpo de *Lolita* lo considera de estas dos maneras: uno es el de la señora Schiller y otro el de la niña a quien él mismo robó su infancia.

Como no habría sobrevivido al roce de sus labios, empecé a retroceder en una danza absurda. Y a cada paso mío, ella y su barriga avanzaban hacia mí. [...] -¡Adioooooo!- cantó mi dulce, inmortal, desaparecido amor norteamericano. Porque ella estará muerta e inmortalizada cuando lean ustedes esto. (*Lolita*, 305).

Fotograma 33
***Lolita* despidе a su padraстро**



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 02:00:10

Fotograma 34
Humbert imagina a *Lolita*



Lyne, *Lolita*, 1997, Min. 02:00:23

“Por algún motivo, yo seguía viendo –temblaba y brillaba con fulgor satinado en mi retina húmeda- a una luminosa niña de doce años sentada en un umbral, arrojando quijarros a una lata sucia.” (*Lolita*, 304). Dice Humbert sentado en su vehículo mientras tiene esta visión.

El cuerpo de *Lolita* en estos casos viene a estar “en lugar de una ausencia que no sabemos manejar”,¹³⁴ por eso su representación es variada. Se puede decir que el cuerpo en las obras fílmicas es utilizado como una prótesis para contrarrestar la “amputación” de la representación de una etapa de la vida de la niña que es forzada a convertirse en mujer, y por ello quizá es el prototipo de anti-ideal juvenil.¹³⁵

En su artículo “Cuerpo y prótesis”, Juan José Millás señala:

[...] el cuerpo podría ser una convención parecida a la del lenguaje, o sea, una prótesis arbitraria que sirve para comunicarnos cosas, lo mismo que el calendario o las palabras. En tal caso, el cuerpo sería una representación: algo, en fin, que está en lugar de una ausencia que no sabemos manejar, lo mismo que el pronombre va en lugar del nombre. Lo malo es que si aceptamos la idea del cuerpo como prótesis tendremos que admitir que ha venido a sustituir a alguna clase de amputación, y esto es lo que hoy por hoy no hemos conseguido averiguar: de que estamos amputados para necesitar una morfología corporal.¹³⁶

El cuerpo de *Lolita* expresado en las películas tiene una manera distinta de expresar lo mismo: juego, ingenuidad, prostitución, perversidad. La representación del cuerpo en ambas películas sirve para cuatro sentidos distintos pero un mismo prototipo, el de niña-mujer.

El cuerpo ha sido creado como una prótesis para expresar lo que no se puede decir la vivencia de *Lolita*; es una representación artística que cubre un vacío de comprensión y que lo estabiliza creando una mediación.

¹³⁴ Juan José Millás, *Cuerpo y prótesis*, revista virtual Átopos (www.atopos.es/pdf_08/cuerpo-protesis.pdf).

¹³⁵ Estrella de Diego en su artículo “El andrógino sexuado, eternos ideales, nuevas estrategias de género”, analiza este prototipo.

¹³⁶ Millás, *Ibíd.*

4.3. *Lolita*: un medio para difundir un miedo

Lolita es un medio para difundir un miedo, cubierto en unos casos con una máscara de fantasma y en otros con un cuerpo prótesis. Se difunde el miedo a lo femenino, el miedo a lo incontrolado de lo femenino y a la capacidad de control de este del mundo masculino. Esta lucha por el control se expresa sangrienta, desgarradora, una lucha en la que también se juega un proyecto de libertad femenina que no concibe hacerlo fuera de esa masculinidad y que la usa como un recurso de su movilidad, de su necesidad de maduración, de la satisfacción de su deseo.¹³⁷

Lolita representa a esa feminidad inacabada, la feminidad que se topa con la imposibilidad de desarrollo, con un mundo violento en el que la posibilidad de supervivencia es la transacción con el poder masculino. Sale del régimen de poder de su padrastro y cae en el de Quilty, que intenta convertirla en mercancía sin sentimientos. Ella se da cuenta de que su poder es su sexualidad, y no la falsedad del mercado sexual, por eso no acepta hacer videos porno, quiere controlar ella a través de su feminidad a Quilty pero él le teme porque es impotente sexual.

Lolita, al comprender que no es posible controlarlo, huye nuevamente y se encuentra con Dick, con quien establece una relación de hombre-mujer ya no de hombre-niña. Una relación en la que ella deviene en ama de casa, volviendo al origen que pierde cuando su madre muere; vuelve a su origen sin haber podido liberarse de ello. Su rebeldía no tuvo espacio social para su evolución.

¹³⁷ Edgar Vega durante la tutoría, en septiembre de 2014, observó lo siguiente: “La representación básica que plantea *Lolita* es la de la mirada masculina, que esconde lo que llamas el fantasma. Y ¿qué está en el fantasma? Está el terror a lo femenino, el terror a perder el control de lo femenino. El fantasma vendría a ser la constatación de la precariedad de saberse masculino. El fantasma está en el objeto como ese otro femenino que la masculinidad no puede agarrar. Sin controlarlo, sin domesticarlo, no puede saberse masculino. Desde el otro lado, se revela como funciona la feminidad como proyecto inacabado, sigue necesitando un adulto masculino, para realizar su vida a partir de explotar su adolescencia”.

Al expresar a *Lolita* como fantasmal se la ve como una ilusión de los sentidos o posible alucinación. Es una imagen difusa hecha solo de luz y oscuridad. En el sentido, está claro de quién se trata como una historia, pero no está claro si es buena o mala y, por lo tanto, puede transmitir temor. En el libro *El miedo en Occidente*, Jean Delumeau cita una frase de Don Quijote que dice: “El miedo que tienes te hace, Sancho, que ni veas ni oyas á derechas; porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos...”¹³⁸

Ese temor que causa *Lolita*, cumple con lo que Gubern llama erotismo de sublimación. El deseo necesita una sublimación en su representación y más en este caso que el deseo es “pecaminoso”. La historia aporta a ello, pues al final de la novela muere Humbert pero también muere *Lolita* al dar a luz a su hijo. Con ello, se confirma el hecho de que el deseo y la realización del deseo implica una fatalidad, ya que, como se sabe en la cultura cristiana, vivir el deseo no es un buen augurio.

Pero también en el origen del temor de la figura de *Lolita* está “la parodia de incesto” que es lo que Humbert reconoce que solo le pudo dar a *Lolita*; y además el miedo a la infancia perdida. “Cada regla necesita de los miedos que la sostienen, ya sea que limitemos la reflexión a nuestra incansable saciedad onírica, ya sea que ensanchemos su horizonte para incluir a toda suerte de tiranos, brujas, demonios y otros contrahechos”¹³⁹.

En el capítulo sobre el *Eros* del libro *Máscaras de Ficción*, de Roman Gubern, habla del erotismo de sublimación y dice que:

...es el propio del espectador cinematográfico en su relación con los fantasmas deseados que aparecen en la pantalla y que sabe que nunca llegará a poseer, a pesar de lo cual fantasea con su embriagadora posesión, negando tozudamente tal imposibilidad. [...] El erotismo del *star-system* genera un deseo que los espectadores

¹³⁸ Jean Delumeau, *El miedo en Occidente* (Madrid: Taurus Pensamiento, Santillana, 2012), 17.

¹³⁹ Lafuente y Valverde, “¿Qué se puede hacer con los monstruos?”, 17.

no pueden satisfacer y que, por ello mismo, se transforman fácilmente en obsesión, en un frustrante erotismo de sublimación.¹⁴⁰

Así, *Lolita* se convierte en una presencia social permanente que provoca temor, que se sale del control del mundo adulto. Un personaje que se proyecta de modo espectral, sin mayores definiciones, que encuentra en la ambigüedad su modo de ser aprehendido por la sociedad o por los distintos territorios en los que vive su imaginario; con él unas veces asusta, otras veces complace y muchas veces provoca infinita tristeza. *Lolita* es una frustración social y una revelación de la complejidad del desarrollo de lo femenino en un mundo violento gobernado por lo masculino. Un mundo de posguerra, un mundo de transacción, un mundo de delirio de posesión.

El libro y el cine han sido los vehículos por medio de los que *Lolita* permanece viva. Aun entrando en la segunda década del siglo XXI, existe cada vez más vital, pues es “una novela surgida paradójicamente desde un imaginario cinematográfico y destinada a alimentar ese propio imaginario. Una novela que pedía la imagen y que en el cine ha encontrado su trampolín de popularidad y su hábitat ideal”.¹⁴¹

Lolita, criatura fantasmática. La adaptación del libro a las dos películas de la *Lolita* de Vladimir Nabokov al cine, es un análisis de la fuerza narrativa del personaje, que a través de dos medios de comunicación cultural como son el libro y el cine, se convierte en una criatura hecha de luz y sombras que a la vez que seduce, asusta y que es parte la cultura de masas desde mediados del siglo XX hasta nuestros días.

¹⁴⁰ Gubern, *Espejo de fantasmas*, 123-124.

¹⁴¹ Aguirre Miguélez, “*Lolita* de Vladimir Nabokov: historia de una obsesión filmica”, 15.

Conclusiones

El libro y el cine son dos medios de comunicación. Cada uno con su particularidad, logra difundir un mensaje, relato o historia dotados de sus propias características y en diferentes territorios culturales, generando comunidades que se identifican a través de esos relatos. Explorar sobre la relación libro, filme, comunicación ha sido el interés principal de la investigación.

En esa relación, libro y cine se presentan como precursores del consumo cultural mediático masivo, y sin embargo, se los observa como capaces de generar una manera individual de conexión personal determinada por el tipo de lenguaje que utilizan ambos: el lenguaje escrito y el lenguaje audiovisual. En la base de esos lenguajes se encuentra la palabra, la fotografía y el sonido.

La relación libro y filme también genera la posibilidad de apropiación de los relatos de un formato a otro formato, dando vida a la denominada adaptación, que podría ser el embrión de lo que hoy, con las nuevas tecnologías, se llama *transmedia*, o “historias a través de los medios”.¹⁴²

El acto de lectura es único, así como lo es el acto de la escritura. El libro da una gran posibilidad para la producción del pensamiento individual. El cine también, esta forma de lenguaje tiene la capacidad de, a través de las emociones, romper la formalidad y racionalidad de lo escrito.

El lenguaje oral, escrito y audiovisual porta cada uno sus características propias. En el lenguaje oral prima la palabra y la capacidad de la memoria para reproducirla y está asociado a la capacidad de pensamiento abstracto.

¹⁴² Henry Jenkins entrevistado y citado por Carlos Alberto Scolari, *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan* (Barcelona: Deusto, Grupo Planeta, 2003). 34

El lenguaje escrito permite observar lo dicho, permite desarrollar los códigos que dan paso a la capacidad de la lectura. Según John Spink, la lectura es “pensar bajo el estímulo de lo escrito”.

La forma de narrar del libro y el cine es subjetiva. El lenguaje audiovisual –parafraseando a Spink– es el sentir bajo el estímulo del sonido y la imagen. Une la racionalidad de lo escrito con la emoción que provoca lo audio visual, esto conduce a la intertextualidad o al multilinguaje, que es la materia prima del cineasta. El multilinguaje es un nuevo campo de investigación. Para transmitir un mensaje o relato de un medio hay que hacer uso de la narratividad, concepto que en su origen es tomado de la literatura.

A lo largo de la historia, el cine y la literatura han tenido una relación muy fructífera. La novela es una cantera de historias para el cine. La adaptación es una disciplina que aporta a la permanencia de una historia y su transformación de la literatura a cine. La narratividad y la técnica de adaptación permiten responder a la pregunta de cómo narran los formatos libro y cine. En la adaptación existen los elementos para analizar la forma de comunicar y narrar de cada libro y película en un caso específico.

La novela *Lolita*, de Vladimir Nabokov, ha viabilizado la adaptación de dos películas. Cada una producida en un contexto diferente, ya que entre ellas hay casi 40 años de diferencia. En palabras de Michael Herr, un interesante “barómetro moral”, así lo describen en distintas entrevistas el director Stanley Kubrick y su productor J. Harris, quienes confirman que tuvieron mucho cuidado en su producción. *Lolita*, de Kubrick, es una comedia negra detectivesca muy cuestionadora de la época; y *Lolita*, de Lyne, narra un delirante amor-desamor de una niña cautiva por su padrastro. Ambas son, también, la crónica de un asesinato.

El cine necesita de la producción técnica de narración cinematográfica para lograr lo que el buen uso que la palabra puede lograr en la literatura. El cine además de escrito es producido y filmado, editado y pos producido. El interés de esta investigación es la manera de comunicar una misma historia de cada uno de los lenguajes en la interpretación de la novela para las dos películas; los personajes de ella se convierten en parte de la cotidianidad de la gente.

El lenguaje audiovisual estimula otro sentido como es el oído junto al de la vista liberando al pensamiento y a los sentidos de las líneas rectas. En esta lógica se camina hacia una didáctica pluritextual, en la que el individuo moviliza su capacidad creativa y de pensamiento.

Se recoge la crítica al concepto de adaptación en el libro *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, de Bárbara Zecchi, en la que se cuestionan palabras como *fidelidad*, pues se plantea que desde la misma palabra *adaptar* conlleva un cambio; por lo tanto, se defiende a las obras de cine como obras independientes de la novela, aunque su virtud sea la de expresar la misma historia.

La creación de *Lolita* como parte de la cultura de masas tiene muchísimas connotaciones. Para mí supone la recreación de una rebeldía y deseos de libertad en un mundo perverso y de posguerra. Un mundo en el que la muerte violenta se naturaliza y acepta.

El personaje *Lolita* ha sido pensado por su propio autor como un personaje fantasmal, y por ello he definido a *Lolita* como una “criatura fantasmática”, hecha de luz y sombras que existe para asustar al mundo.

La pregunta de en qué teoría del cine inscribe la apreciación de *Lolita* como criatura fantasmática es contestada desde la visión de la existencia de *Lolita* en el momento en que como contrapartida a la idea de que el cine expresa la realidad, nace

el pensamiento de que el cine expresa lo imaginado. En lo que se refiere a la novela y primera película y su carácter de arte, este se cataloga en la afirmación de Walter Benjamin entre lo que es el “arte aureático” y el “arte profano”. Ambas obras se inscriben en el punto medio entre arte de culto y arte profano.

El contexto de producción de cada *Lolita*, a pesar de ser producidas con varias décadas de diferencia, es la censura. En el caso de la obra de Kubrick con el *Código Hays* en vigencia y en el caso de la obra de Lyne con una tímida red de distribución.

Las dos películas utilizan las reglas de la técnica de adaptación. Kubrick, quien es uno de los grandes maestros de la adaptación, se maneja con mayor libertad que Lyne, pues cuenta con el completo respaldo del autor. Lyne intenta apoyarse en su estilo de provocación, sobre todo en las escenas sexuales y en la caracterización del personaje de *Lolita*. Kubrick se mueve con un lenguaje que deja un amplio margen para la interpretación. Lyne utiliza más recursos visuales y sonoros para acercarse a las emociones señaladas en la novela. Sin embargo, a mi parecer, ninguno de los dos logra transmitir en lenguaje audiovisual lo que Vladimir Nabokov escribe sobre las *ninfetas*, quizá porque la fábula trasciende a lo lingüístico como lo señala Bal.

Sustentado el hecho de que libro y película, aunque son leídos de manera distinta, y su lenguaje es diferente y muy difícil de comparar, tienen un mismo fin: ser plataformas para un mismo relato; afirmo que la motivación principal de la investigación es la capacidad de la narrativa para comunicar.

Al ser este trabajo “una reflexión sobre los lenguajes y su traducción”, que fue la recomendación realizada por el maestro José Laso durante la aprobación del plan de tesis, mi interés principal ha sido comprender cómo funciona el lenguaje

escrito y el lenguaje audiovisual, con el apoyo de la narratividad y cómo ambos colaboran con la técnica de la adaptación.

Lolita es un personaje que desde su creación literaria tiene características y condiciones para personaje audiovisual. La novela de Nabokov la describe como si se tratara de una imagen creada para la pantalla, un espectro de luz, eso hace que su historia sea muy efectiva para la adaptación al cine. Es una historia de un amor censurado por las normas sociales, tema que le hace muy atractivo para el público.

Existe una palabra internacional que es *Lolita*, como lo menciona Javier Marías, y es parte de la cultura de masas, como lo señala Roman Gubern, quien también ubica a la historia como el desarrollo del mito de la *femme-enfant*, la niña-mujer que es apetecida por los hombres especialmente en las guerras de colonización.

Ese mito o prototipo existe en la historia del cine con íconos como Shirley Temple, según estudios ya realizados por Alfred Appel Jr. en su libro *El cine negro de Nabokov*. Este mito unido a la historia de un amor-desamor o “parodia de incesto”, como lo califica el propio personaje Humbert Humbert en la novela, hace de la historia una gran intriga que ha seducido a millones de espectadores de cine, lectores del libro y prosumidores de Internet.

El cuerpo de *Lolita* se convierte así en un objeto de estudio de su significado. por su forma de representar lo espectral. En esta representación, *Lolita* casi siempre está representada como joven-mujer más que como niña-mujer. El cuerpo concebido como prótesis, está en lugar de lo incomprensible, refleja emociones distintas en cada caso: pasividad, miedo y disfrute.

En la película de Kubrick, el cuerpo de *Lolita* es el de una joven-mujer. La madre es cómplice del poder masculino, ya que de manera directa ofrece a su hija

como una flor más de su acogedor jardín. Durante el resto de la película, el cuerpo de *Lolita* es un cuerpo adulto muy tapado, un cuerpo que esconde y que se transforma una vez que realiza su vida afectiva con un hombre de su edad. Y en la película de Lyne, *Lolita* es una niña extraviada, muy sensual, que está al borde de ser un objeto mercantil. El cine generador de fantasmas convierte la imagen de *Lolita* en la imagen de un espectro y su historia produce temor.

El cuerpo de *Lolita* necesita otras formas para ser expresado. La imagen más decidora es la utilizada en el afiche de la película de Kubrick, en la que oculta su historia y su cuerpo tras unas gafas y un chupete que seducen al espectador.

La niña utiliza lo masculino como un vehículo para cumplir sus deseos, pero no comprende ni sabe hacia dónde le lleva esa rebeldía; que al no encontrar otro cauce, concluye domesticada por el mundo androcéntrico. El mito de la niña-mujer termina con la domesticación de su cuerpo, vuelve a la función reproductiva de la vida y de la cotidianidad del hogar.

La permanencia de *Lolita* como un metarrelato abona a la interpretación de ella como una criatura fantasmática. Esa criatura que asusta, que apena, que alegra, que vuelve loco a quien está con ella. Esa criatura esclava, atrapada en el poder adulto. Una criatura que quiere su libertad pero que no sabe para qué y cómo utilizarla, pues vive en un mundo en el que todo es incomprensible y se oculta.

Hay quienes no soportan a Nabokov, hay quienes le atribuyen a él mismo todas las reflexiones de su personaje Humbert Humbert. Hay abuelas que sufren pensando en que sus nietas se convertirán en “Lolitas”. El “fantasma” de *Lolita* “recorre el mundo”, gran virtud del argumento de ficción narrativa creado por Nabokov y revitalizado por dos grandes cineastas que recrearon dos Lolitas que con sus “máscaras de la ficción” asustan y enternecen al mundo, por eso *Lolita* con sus

gafas de corazones y sus labios rojos de niña-mujer viaja por el mundo, no sin tropiezos, desde que es creada de forma literaria a mediados del siglo XX, adaptada en 1961 y en 1997 y permanece viva en esta segunda década del siglo XXI en que ha hecho de las redes sociales su nuevo hábitat de permanencia.

Lolita es un medio para difundir un miedo, el miedo a lo femenino y a lo incontrolado de lo femenino, por un lado, y por el otro es un deseo inconcluso de libertad y autonomía femenina, que no concibe hacerlo fuera de la masculinidad. *Lolita* se expresa entonces como una “criatura fantasmática” que habita el mundo como una imagen que queda impresa en la fantasía, una amenaza, temor o riesgo, desde su genial creación y hoy es un ícono de la cultura narrativa occidental niña-mujer hija del relato que se apropia del libro, el cine y la comunicación.

Bibliografía

- Aguirre Miguélez, Katixa. “Lolita de Vladimir Nabokov: historia de una obsesión fílmica”. *Revista de literatura, filosofía y arte*. 15 Álabe No. 1. País Vasco: Euskal Herriko Unibertsitatea, junio 2010.
- Abrams, Jerold J., editor. *La filosofía de Stanley Kubrick*. Barcelona: Biblioteca Buridan, The University Press of Kentucky, 2007.
- Appel, Alfred, Jr., *El cine negro de Nabokov*, New York: Oxford University Press, 1974.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Baxter, John. *Biografía de Kubrick*. Madrid: T&B Editores, 2009.
- Berberova, Nina, *Nabokov y su Lolita*, Buenos Aires/Madrid: La Compañía/Páginas de Espuma, 2010.
- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- Bettendorff, Elsa, y Raquel Prestigiacomo. *El relato audiovisual. La narración en el cine, la televisión y el video*. Buenos Aires: Longseller, 2002.
- Bordwell, David, y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*, Barcelona: Paidós Comunicación 68 Cine, 2010.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan*, Buenos Aires: Paidós Entornos, 2012.
- Canneti, Elías. *Masa y poder*, Barcelona: Munchnik Editores, 1981.
- Casetti, Francesco. *Teorías del Cine*, Madrid: Cátedra, Signo e Imagen, 2010.
- Chartier, Roger. *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- . *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Universidad, 1994.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Barcelona: RBA Libros, 2013.
- Delumeau, Jean. *El miedo en Occidente*. Madrid: Taurus Pensamiento, Santillana, 2012.
- Eisenstein, Serguei. *La forma del cine*. México: Siglo XXI Editores, 1998.
- Emiliozzi, Irma, compiladora. *La aventura textual. De la lengua a los nuevos lenguajes*. Buenos Aires: Stella/La Crujía Ediciones, 2003.

- Escarpit, Robert. *La revolución del libro*, Madrid: Unesco/Alianza Editorial, 1968.
- . “El libro como medio de comunicación”, ensayo. *La Cultura del Libro*. Madrid: Biblioteca del Libro, Fundación GSR, 1988.
- García, García, Francisco. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Laberinto, 2006.
- Gubern, Roman. *La mirada opulenta: exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- . *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Madrid: Espasa Hoy, 1993.
- . *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Herr, Michael. *Kubrick*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Igarza, Roberto. *Burbujas de ocio. Nuevas formas de consumo cultural*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, colección Inclusiones, 2009.
- Jaime, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen/Grupo Anaya, 2000.
- Jenkins, Greg. *Stanley Kubrick y el arte de la adaptación. Tres novelas, tres películas*. Estados Unidos: McFarland & Company, 1997.
- Kagan, Norman. *Stanley Kubrick*. Barcelona: Lumen, 1975.
- Krohn, Bill. *Stanley Kubrick. Maestros del Cine, Cahiers du Cinema*. París: Phaidon, 2010.
- Lázaro Carreter, Fernando, y otros. *El libro en la cultura de los años 80*. Madrid: Biblioteca del Libro, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1986.
- . *La cultura del libro*. Madrid: Biblioteca del Libro, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1986.
- Lafuente, Antonio y Nuria Valverde, “¿Qué se puede hacer con los monstruos?” Madrid: Centro de Estudios Históricos, CSIC, 2000.
- Lull, James. *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- Marías, Julián. “El libro en el pensamiento y la continuidad histórica”, ensayo. *La Cultura del Libro*. Madrid: Biblioteca del Libro, Fundación GSR, 1988.
- Marías, Javier. *Faulkner y Nabokov: dos maestros*. Barcelona: Debols!llo Contemporánea, 2012.
- Martín-Barbero, Jesús. “De los medios a las culturas”, ensayo. *Proyectar la Comunicación*, Colombia: Tercer Mundo Editores, 1997.

- Martín-Barbero, Jesús, y Armando Silva. *Proyectar la comunicación*, Colombia: Tercer Mundo Editores, 1997.
- McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona: Paidós Comunicación, Understanding Media, 1996.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Barcelona: Anagrama, Compactos, 2001.
- . *Habla memoria*. Barcelona: Anagrama, Panorama de Narrativas, 1988.
- Nafisi, Azar. *Leer Lolita en Teheran*. Nueva York: Random House Trade Paper Back Edition, 2004.
- Nunberg, Geoffrey, compilador. *El futuro del libro. ¿Esto matará eso?* Barcelona: Paidós Multimedia, 1998.
- Olaechea, Juan. *El libro en el ecosistema de la comunicación cultural*. Madrid: Biblioteca del Libro, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1986.
- Ortiz, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bogotá: Colección Pensamiento Latinoamericano, Convenio Andrés Bello, 1998.
- Ortega, Julia, “El libro ecuatoriano: ¿una especie en extinción?”, Tesis de licenciatura, Quito: U.C.E, Escuela de Sociología y Ciencias Políticas, 1998.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, Signo e imagen, 1999.
- Pérez Rioja, José Antonio. *Panorámica histórica y actualidad de la lectura*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1986.
- Proffer, Carl R. *Keys to Lolita*. Indiana: Indiana University Humanities, Series Number 64, Bloomington, 1968.
- Rincón, Omar, *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2006.
- Rojas, Rita María. *Del libro al libreto (un camino de película)*. Quito: Casa de la Cultura Benjamín Carrión, 2007.
- Sánchez Navarro, Jordi. *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, 2006.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós Comunicación Cine, 2000.
- Sartori, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. México: Santillana Ediciones Generales, 7.^a reimpresión, 2009.
- Scolari, Carlos Alberto. *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto, Planeta, 2003. Edición electrónica.
- . *Hipermediaciones*. Barcelona: Gedisa, 2008. Edición electrónica.

- Schiff, Stephen. *Lolita. El libro del filme*. Nueva York: Applause Books, 1998.
- Seger, Linda. *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Alcalá: RIALP, 2000.
- Spink, John. *Niños lectores. Un estudio*. Madrid: Biblioteca del Libro, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1990.
- Subouraud, Frédéric. *La adaptación. El cine necesita historias*; Madrid: Paidós Comunicación, Los pequeños cuadernos de *Cahiers de Cinéma*, Espasa Libros, 2010.
- Vásconez, Javier. *Thecla Teresina*. Quito: Paradiso, 2003.
- Zecchi, Bárbara, editora. *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Editorial Complutense, 2012.

Filmografía

- Boswel, Emma y Stephen Smith, *¿Cómo se resuelve un problema como Lolita?*, documental subido en YouTube, 57:43 min, <<https://www.youtube.com/watch?v=UxubAJSJUZM>>, Londres: BBC, 2009.
- Kubrick, Stanley, *Lolita*, Inglaterra: Seven Arts, 1961. 152 minutos.
- Lyne, Adrian, *Lolita*, Estados Unidos: Pathé Producciones, 1997. 137 min.
- Harlan, Jan, *Stanley Kubrick. A life in pictures*, <<http://www.lasteles.com/es/peliculas/CINE/video/Stanley-Kubrick-una-vida-en-im%C3%A1genes/8089>>, Inglaterra: 2001, 142 min.

Lincografía

- Baby Doll Peach, “My Lolita closet!”, video de animadora en YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=3Rr_SVdV7Z0>, julio de 2014, 12:12 min.
- Cinearchivo, <www.cinearchivo.com/site/fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelícula=2680>
- Cinemanía, <www.cinemanía.es/actualidad/especiales/11813/las-50-peliculas-mas-polemicas-de-la-historia>, Madrid: El País, 16 de febrero de 2012.
- Caballero Guiral, Juncal, “Mujer y surrealismo”, <<http://www.mav.org.es/documentos/ASPARKIA/ASPARKIA%20%20surrealismo.pdf>>, Madrid: Mav, 2009.
- . “La femme-enfant: un mundo dicotómico en relatos de Leonora Carrington”, investigación feminista, <<http://www.erevistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/473>>. Pdf. Madrid: Asparkía 19, 2008.
- Festival de San Sebastián, 45 edición, video en YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=BDaYJNxIO2Y>>. San Sebastián: 29 de junio de 2011.
- Glenn Horowitz Bookseller, “Evidencia Revisada”. <<http://dlib.info/home/sfunke/ghb/naboko.html>>. Nueva York: Abril 21-Junio 18, 1999.
- Irene Fernández, “El código Hays: la censura en Hollywood”, Rincón del cine, blog, <<http://rincondelcine.wordpress.com/2010/05/02/el-codigo-hays-la-censura-en-hollywood/>>. Mayo, 2010.
- Irons, Jeremy, entrevista en YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=XBHw-TNznw4>>, 11 de diciembre de 2013.
- Jhovan. Mart, Alberto, Alberto “Las mejores actrices de los años 60”, 20 minutos, Listas cine, <http://listas.20minutos.es/lista/las-mejores-actrices-de-los-anos-50-345788/>, publicada el 19 de octubre de 2012.
- Kimmel, Leigh “La cinematografía de la visión creativa de Nabokov”, <<http://www.reocities.com/Athens/3682/nabokov.html>>.
- Millás, Juan José, *Cuerpo y prótesis*, revista virtual Átopos <www.atopos.es/pdf_08/cuerpo-protesis.pdf>.
- Ovrtur, Nueva York: <<http://www.ovrtur.com/production/2881038/credits>>.
- Rincón del Bibliotecario, “Best Sellers, los libros más vendidos de todos los tiempos”, blog, <<http://rincondelbibliotecario.blogspot.com/2013/08/best-sellers-los-libros-mas-vendidos-de.html>>, Rosario: Agosto, 2013.

Salvador Dalí, portal web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
<<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/memoire-femme-enfant-memoria-mujer-nina>>. Madrid: 2013.

Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Lo_que_el_viento_se_llev%C3%B3>

Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Carmen_%28%C3%B3pera%29>

Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Humbert_Humbert#cite_note-sombra-2>

Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Lolita_%28pel%C3%ADcula_de_1997%29>

Zimmer, Dieter Eduard, “Cubriendo a Lolita (*Covering Lolita*). 210 portadas de libros y videos en 40 países y 58 años”, <<http://www.dezimmer.net/Covering%20Lolita/LoCov.html>>, Berlin: Abril, 2006.

Listado de gráficos, imágenes y fotogramas

Gráfico 1. Esquema de la lectura compleja y simple, Antoine Jaime, 2000	25
Imagen 1. Afiche promocional, Stanley Kubrick, <i>Lolita</i> , 1962	37
Imagen 2. Portada de libro, Barcelona: Anagrama Compactos, 1991	38
Imagen 3. Portada de libro, primeras ediciones, Paris: Olympia Press, 1955	44
Kubrick, Stanley, <i>Lolita</i> , Inglaterra: Seven Arts, 1961, 152 minutos.	
Fotograma 1. Pintura a través de la que Humbert mata a Quilty, 00:12:13	81
Fotograma 2. Crédito inicial de la película, 00:00:20	82
Fotograma 3. Crédito inicial de la película, 00:01:57	83
Fotograma 4 . Quilty y Humbert juegan ping pong, 00:05:40	84
Fotograma 5. Quilty desafía a Humbert con guantes de box, 00:09:45	84
Fotograma 6. Charlotte Haze presenta a su hija a Humbert, 00:17:28	86
Fotograma 7. <i>Lolita</i> cuando Humbert la conoce, 00:18:20	87
Secuencia de fotogramas 1. <i>Lolita</i> , Humbert y Charlotte en el cine, 00:18:44	88
Fotograma 8. Humbert y Charlotte juegan ajedrez, 00:19:33	89
Fotograma 9. Humbert encuentra a <i>Lolita</i> embarazada, 02:21:54	91
Fotograma 10. <i>Lolita</i> embarazada despide a su padrastro, 02:31:58	91
Lyne, Adrian, <i>Lolita</i> , Estados Unidos: Pathé Producciones, 1997. 137 min.	
Fotograma 11. Humbert va en su vehículo, 00:01:39	93
Fotograma 12. Invisible de <i>Lolita</i> sostenido por Humbert, 00:02:20	93
Fotograma 13. Humbert en el vehículo luego de matar a Quilty, 00:02:06	93
Fotograma 14. <i>Lolita</i> es vista por primera vez por Humbert, 00:09:43	94
Fotograma 15. Primer plano de pies de <i>Lolita</i> , 00:09:56	95
Fotograma 16. Pie de <i>Lolita</i> sobre la pierna de Humbert, 00:11:08	95
Fotograma 17. Humbert mira a <i>Lolita</i> a media noche, 00:14:20	96
Fotograma 18. Primer plano del pie de <i>Lolita</i> y Humbert, 00:20:31	98
Fotograma 19. <i>Lolita</i> baila jazz, 00:22:24	98
Fotograma 20. <i>Lolita</i> mira a Humbert, 01:38:55	99
Fotograma 21. Primer plano de las bananas y piernas de <i>Lolita</i> , 01:40:14	100
Fotograma 22. Violación de Humbert a <i>Lolita</i> , 01:40:30	100
Fotograma 23. Disfrute de <i>Lolita</i> , 01:40:34	101
Fotograma 24. Disfrute de <i>Lolita</i> , 01:41:21	101

Fotograma 25. Barriga embarazada de <i>Lolita</i> , 01:53:02	103
Fotograma 26. <i>Lolita</i> embarazada, 01:55:13	103
Fotograma 27. <i>Lolita</i> embarazada, 01:58:03	104
Fotograma 28. Humbert le pide que se vaya con él, 01:58:18	104
Fotograma 29. Quilty en su cama agonizando, 02:09:23	105
Fotograma 30. Primer plano de la sangre de Quilty en su cama, 02:09:36	106
Fotograma 31. Quilty en su cama agonizando, 02:09:43	106
Fotograma 32. Quilty muerto en su cama con Humbert, 02:09:56	106
Fotograma 33. <i>Lolita</i> despide a su padrastro, 02:00:10	107
Fotograma 34. Humbert imagina a <i>Lolita</i> , 02:00:23	107

Anexos

1. Ficha técnica del texto literario

Título: LOLITA
Autor: VLADIMIR NABOKOV
Fecha: 1955
Editora original: OLYMPIA PRESS
Primera edición en español en Anagrama (Panorama de narrativas): 1986
Decimoquinta edición en español en Anagrama (Compactos): 2001
Ciudad: PARÍS
Formato: LIBRO EN PAPEL
Cantidad de páginas: 344
Idiomas: ESPAÑOL
Género: NOVELA

1. 1. Segmentación del texto literario de *Lolita*

A continuación se describe la acción básica de cada uno de los capítulos del texto literario de *Lolita*.

	PRIMERA PARTE
1	Se introduce a Humbert en primera persona (yo protagonista) y se dirige a los señores del jurado. Pronuncia con pasión el nombre de <i>Lolita</i> . Habla en tiempo presente.
2	Humbert Humbert ha nacido en París en 1910. Habla de su familia y del Hotel Mirana. De su educación y sus formación estudiantil en Lyon desde 1923. Habla en tiempo pasado.
3	Describe a Annabel Leigh y el romance adolescente que vive con ella. Cuatro meses después Annabel muere de tifus. Habla en tiempo pasado.
4	Identifica a <i>Lolita</i> con Annabel. Dice que 25 años después encarnó a Anabell en otra. Habla en tiempo presente y en pasado.
5	Escribe su concepto de níñfula, de las niñas demoníacas y de los faunúnculos. También habla de su juventud. Escribe en presente, pasado y futuro.
6	Describe sus encuentros con prostitutas. Habla en pasado.
7	Se casa con Valeria. Tiempo pasado.
8	Describe a Valeria. En 1939 muere su tío en Estados Unidos y hereda una pensión mensual a cambio de vivir allá. Valeria le confiesa que le es infiel y no va con él a América. Hace una referencia a Clare Quilty como dramaturgo norteamericano nacido en 1911. Tiempo pasado.
9	Se divorcia y llega a Nueva York en donde es internado en un sanatorio más de un año por un agotamiento nervioso. Tiempo pasado.

10	Le dan el alta. Busca un sitio para vivir en Nueva Inglaterra. Uno de los empleados de su tío le sugiere que vaya a Ramsdale con la familia McCoo, pero al llegar la casa de ellos se ha quemado. Le recomiendan que vaya a la casa de Charlotte Haze. Describe a Charlotte Haze. La compara con “una mala copia de Marlene Dietrich”. Conoce a <i>Lolita</i> , hija de Charlotte, cuando va a alquilar la habitación. Se queda a vivir en la casa Haze.
11	Describe su vida en la casa Haze. Escribe en su diario día a día la cotidianidad con Charlotte y Dolores Haze. Habla de la difícil relación que ellas sostienen. Empieza a ser su intermediario. Describe a la noche y a las ninfulas.
12	Hace una alusión al diablo, a su amor y cercanía a la ninfula. Habla de Charlotte y sus interrupciones cuando <i>Lolita</i> y él están juntos.
13	<i>Lolita</i> le sirve el desayuno. Comenta la sensualidad de los breves encuentros con <i>Lolita</i> . Menciona por primera vez a las películas y se compara a sí mismo con un monstruo.
14	Charlotte Haze empieza a cortejar a Humbert. Prepara una cena. La madre decide enviar a <i>Lolita</i> prematuramente a un campamento de verano. Humbert vive el conflicto de estar enamorado de <i>Lolita</i> pero ser cortejado por su madre. Cenar. Él finge un dolor de muela. Charlotte recomienda que se atienda con el dentista hermano de Clare Quilty.
15	Charlotte prepara cosas para el campamento. <i>Lolita</i> es enviada al campamento vacacional. Sube a despedirse de Humbert. Le da un beso en la boca.
16	Humbert se queda triste en la casa y entra al cuarto de <i>Lolita</i> . Louise, quien trabaja allí, le entrega una carta de Charlotte. Lee la declaración de amor y petición de matrimonio en la habitación de <i>Lolita</i> .
17	Duda en casarse con Charlotte consciente de que a quien quiere es a <i>Lolita</i> .
18	Se casa con Charlotte Haze, la describe como una mujer de principios. Se siente halagado. Habla de los amigos Farlow.
19	Charlotte resulta celosa de todo su pasado. Humbert cree que Charlotte odia a su hija <i>Lolita</i> . <i>Lolita</i> les envía un mensaje contando que perdió su saco de lana nuevo.
20	Vive con Charlotte. Charlotte piensa en deshacerse de <i>Lolita</i> . Él piensa en matar a Charlotte y dice que “el azar puede lograr el crimen perfecto que ningún hombre logra”. Disfrutan del lago con los amigos Farlow.
21	Discute con Charlotte porque las decisiones siempre las toma ella. Charlotte se pone muy insegura. Busca el cajón donde Humbert guarda sus escritos.
22	Va al doctor a pedirle somníferos para Charlotte. Le da los somníferos. Charlotte encuentra el cuaderno con los escritos de Humbert. Lee: “La señora Haze, la gorda puta, la vaca vieja, la mamá abominable; la vieja estúpida Haze...”. Humbert la encuentra leyendo. Ella le grita, le dice que es un “monstruo”. Sale corriendo al segundo piso. Humbert va a traerle un trago y recibe una llamada telefónica en la que le dicen que su mujer ha muerto.
23	En la calle encuentra a Charlotte muerta, atropellada por un vehículo.
24	Regresa a casa. Conversa con los amigos Farlow. Les insinúa que él es el verdadero padre de <i>Lolita</i> .
25	Decide ir al campamento a llevarse a <i>Lolita</i> .
26	Humbert hace algunas reflexiones desde la cárcel.

27	Viaja al campamento. Llega. Se pone celoso de Charlie, adolescente hijo de la dueña del campamento, la señora Holmes. <i>Lolita</i> viene con su maleta. Se van en su carro. Le miente que la madre está enferma. <i>Lolita</i> le pide un beso. Llegan a un hotel donde está Quilty. Duermen en una sola habitación.
28	Le habla al jurado reflexionando sobre lo sucedido la noche anterior. En el <i>lobby</i> del hotel mantiene una conversación con Clare Quilty.
29	Tiene sexo con <i>Lolita</i> en la habitación del hotel.
30	Describe el amor que siente por <i>Lolita</i> .
31	Describe el momento de felicidad que vive con ella. Piensa que es un horror del que no puede desprenderse.
32	<i>Lolita</i> le confiesa que hizo el amor con Charlie en el campamento. Humbert mira cómo <i>Lolita</i> se conoce con Clare Quilty en el <i>lobby</i> del hotel. Humbert cuenta a <i>Lolita</i> que su madre murió.
33	Humbert consuela a <i>Lolita</i> por la muerte de su madre.

	SEGUNDA PARTE
1	Empiezan a viajar. Describe la personalidad adolescente de <i>Lolita</i> . Llegan a la ciudad de Beardsley.
2	Recuerda los viajes y su amor a <i>Lolita</i> . El hastío de ella. Lo difícil que es manejarla. Humbert cuenta sobre sus obsesiones y alucinaciones.
3	Se siente feliz en “Humberlandia”. Señala que: “No hay nada más cruel que una niña adorada”. Dice que estuvieron a punto de ser descubiertos cuando recuerda uno de los viajes. Describe en pasado los viajes y el gran gusto de <i>Lolita</i> por el cine.
4	Alquilan casa en Beardsley. Conocen a la señora Pratt, directora de Beardsley School.
5	Describe a los vecinos de la casa alquilada en la calle Thayler.
6	Describe a Gastón Goudin, profesor de Beardsley, y cómo <i>Lolita</i> baila sola en un salón de la casa.
7	Describe lo que Humbert llama “una caída definitiva en la moral de <i>Lolita</i> ”. <i>Lolita</i> le pide un aumento del dinero semanal que recibe. En el “lapso de un año eleva el precio de sus caricias”.
8	Describe los celos que siente por los jóvenes amigos de <i>Lolita</i> y el régimen de control que ejerce sobre ella.
9	Describe a las amigas de <i>Lolita</i> . No las aprecia. Las considera mala influencia.
10	Describe el momento en que <i>Lolita</i> estudia y él quiere interrumpirla.
11	Evaluación de Dolly en la escuela realizada por la señora Pratt, quien habla a Humbert, su padre, sobre “el comienzo de la maduración sexual” de <i>Lolita</i> .
12	Humbert describe una fiesta a la que asiste <i>Lolita</i> con sus amigas.
13	A <i>Lolita</i> le proponen que participe en una obra de teatro. Humbert odia el teatro.
14	Humbert empieza a dudar de <i>Lolita</i> . Duda de que asista a sus clases de piano. Tienen una fuerte pelea. <i>Lolita</i> le grita que él asesinó a su madre. Las vecinas preguntan qué sucede. <i>Lolita</i> sale de su casa. Humbert la busca. <i>Lolita</i> habla por teléfono. Humbert la encuentra y ella cambia de actitud. Van juntos a la casa. Tienen una escena romántica.

15	Deciden irse de viaje. Dejar Beardsley School. <i>Lolita</i> decide a dónde ir. Empieza el viaje.
16	Durante el viaje Humbert cree que <i>Lolita</i> habla con alguien más. Describe la llegada a un hotel en el que ella se quiere quedar sola. Cuando vuelve siente que <i>Lolita</i> ha estado con otra persona y tienen una escena sexual violenta.
17	Humbert cuenta que en el vehículo lleva la pistola de Harold Haze, padre de <i>Lolita</i> .
18	Humbert sospecha de que hay un carro que les sigue. <i>Lolita</i> se hace la desentendida. Humbert la mira cuando ella conversa con una persona. Tienen una noche lúgubre y discuten sobre Clare Quilty y Vivian Darkbloom.
19	Recuerda distintos momentos. Unas cartas de Mona, amiga de <i>Lolita</i> , y la huida de <i>Lolita</i> .
20	Recuerda al teatro como una amenaza y describe el juego de tenis.
21	Humbert se siente enfermo y vomita.
22	<i>Lolita</i> se enferma y va al hospital. Durante dos años es la primera vez que se separan. <i>Lolita</i> huye del hospital. Humbert se pelea con los médicos que dejaron salir a la niña.
23	Humbert empieza a buscar a <i>Lolita</i> . Se convierte en detective a tiempo completo.
24	Pasa dos años “cotejando datos absurdos” en la búsqueda de <i>Lolita</i> .
25	Durante esos años Humbert sueña con <i>Lolita</i> convertida en Valeria y en Charlotte. Le hace un poema y conoce a Rita.
26	Se encuentra con Rita en un cabaret y la lleva a vivir con él durante dos años. 1951-1952.
27	Encuentra en su buzón una carta de <i>Lolita</i> . <i>Lolita</i> le pide ayuda económica. Firma como Dolores Schiller.
28	Deja a Rita y piensa en matar al esposo de <i>Lolita</i> . Llega a la casa de <i>Lolita</i> o señora de Richard Schiller.
29	Vuelve a ver a <i>Lolita</i> luego de tres años. Ella está embarazada de Dick. Le cuenta que se fue con Clare Quilty. Humbert le pide que regrese con él a pesar de estar embarazada de su esposo. Ella se niega.
30	Humbert viaja llorando y recordando Ramsdale.
31	Recuerda a la niñez robada de <i>Lolita</i> y se defiende aludiendo a una poesía: el sentido moral de los mortales es el deber/que hemos de pagar por sentido moral de la belleza.
32	Recuerda la sonrisa de <i>Lolita</i> y la justifica señalando que lo único que él pudo darle era una “parodia de incesto”.
33	Vuelve a Ramsdale. Recuerda a los personajes que ya no están. Piensa en Clare Quilty. Va donde el dentista-hermano al que engaña para conseguir la dirección de la casa de Clare Quilty.
34	Intenta llamar a Quilty. Descubre un invisible de <i>Lolita</i> en la guantera del vehículo y va en busca de la dirección de la casa de Quilty.
35	Encuentra a Quilty en su casa y lo mata a disparos.
36	Maneja el vehículo. Piensa en el coro de niños en el que ya no canta <i>Lolita</i> y se entrega a la policía.

2. Ficha técnica de la película *Lolita* de Stanley Kubrick

Título: LOLITA
Adaptación de la novela homónima: LOLITA
Año de producción: 1961
Estreno: FESTIVAL DE VENECIA 1961
Formato: CINE
Duración: 152 MINUTOS
Género: DRAMA
Director: STANLEY KUBRICK
Guionista: VLADIMIR NABOKOV
Productor: JAMES B. HARRIS – ELIOT HYMAN
Música: NELSON RIDDLE (Canción: BOB HARRIS)
Sonido: H. L. BIRD, LEN SHILTON
Fotografía: OSWALD MORRIS
Montaje: ANTHONY HARVEY
Dirección artística: BILL ANDREWS
Protagonistas: JAMES MASON – HUMBERT HUMBERT
SHELLEY WINTERS – CHARLOTTE HAZE
SUE LYON – DOLORES HAZE (LOLITA)
PETER SELLERS – CLARE QUILTY
DIANA DECKER – JEAN FARLOW
JERRY STOVIN – JOHN FARLOW
SUZANNE GIBBS – MONA FARLOW
GARY COCKRELL – DICK
MARIANNE STONE – VIVIAN DARKBLOOM
CEC LINDER – EL MÉDICO
Producción: SEVEN ARTS, ANYA, TRANSWORLD
Distribución: METRO GOLDWYN MAYER
Presupuesto: DOS MILLONES DE DÓLARES

2.1. Segmentación de la película *Lolita* de Stanley Kubrick (Inglaterra, 1961)

	SECUENCIAS
1	Metro-Golding presents: <i>LOLITA</i> Créditos de la película. Plano desenfocado de alfombra con el final de un cubrecama. Mano sostiene pie de <i>Lolita</i> y pinta las uñas metiendo algodones entre los dedos pequeños de la niña. La música es el tema de <i>Lolita</i> interpretado en piano. Humbert entra en la casa de Clare Quilty y luego de una exótica conversación en la que hasta le hace leer un poema, lo mata a disparos sobre una pintura con el rostro parecido al de <i>Lolita</i> .
2 00:12:18	Cuatro años antes. Humbert llega a Ramsdale, New Hampshire. Es invitado a una conferencia en Beardsley School. Llega en un vehículo a la casa de la señora Haze.
3	Le recibe Louise, empleada de la casa Haze. Conoce a Charlotte Haze. Conoce la casa y la habitación disponible. Conversa con Charlotte.

	Conoce a <i>Lolita</i> en el jardín de la casa. Decide quedarse allí.
4	En el cine, <i>Lolita</i> , Humbert y Charlotte miran <i>Frankenstein</i> . Se asustan con la escena de Frankenstein como monstruo. <i>Lolita</i> y Charlotte le cogen la mano encima de la pierna a Humbert. Humbert quita su mano de la de Charlotte y la pone encima de la de <i>Lolita</i> . <i>Lolita</i> pone su otra mano encima de la de él. Charlotte busca la mano de Humbert y se encuentra con la de <i>Lolita</i> . Separan las manos rápidamente como si nada pasara.
5	Humbert y Charlotte juegan ajedrez. <i>Lolita</i> viene a despedirse en pijamas. Se despide de la madre normalmente. Se despide de Humbert con un cariñoso beso.
6	Humbert mirando a Lo (<i>Lolita</i>) tapado por un libro que parece leer. <i>Lolita</i> haciendo hula hula. Entra Charlotte para tomarles una foto. Rompe el encanto de los dos.
7	Gran salón de baile. Bailan <i>Lolita</i> y Kenny. Están Charlotte y Humbert. Se encuentran con John y Jean Farlow. Bailan John Farlow y Charlotte que se encuentran con Mona, hija de los Farlow. Jean y Humbert conversan sin bailar. Comen algo los cuatro adultos. Humbert se retira y busca un sitio para espiar a <i>Lolita</i> . Charlotte busca dónde sentarse. Clare Quilty y Vivian Darkbloom bailan. Charlotte les interrumpe para bailar con Quilty. Se identifica como del club de lectura. Quilty no la recuerda a ella pero sí a su hija <i>Lolita</i> . Humbert sigue mirando a <i>Lolita</i> . Charlotte lo encuentra. Los Farlow proponen llevar a <i>Lolita</i> a su casa a una fiesta de adolescentes. Charlotte propone a Humbert ir a cenar solos en su casa.
8	Charlotte se cambia de ropa ya en su casa. Prepara una cena romántica. Le baila a Humbert. Él hace un esfuerzo por bailar chá-chá-chá. Ella le seduce. Le obliga a abrazarla. <i>Lolita</i> llega y los mira. Les comenta que la fiesta estuvo aburrida. Humbert le prepara un sánduche. Charlotte y <i>Lolita</i> hablan sobre Quilty. Charlotte le pide a <i>Lolita</i> que se vaya a su habitación. Ella se va de mala gana. Charlotte se descompone y enfurece con <i>Lolita</i> . Quilty finge un dolor de muela y se va a su habitación.
9	Humbert escribe en su libro de cuero sobre las ninfetas y compara a <i>Lolita</i> con ellas.
10	Al siguiente día <i>Lolita</i> desayuna en la cocina. Charlotte está molesta con ella. Suena el teléfono que contesta Charlotte. <i>Lolita</i> le lleva el desayuno al profesor Humbert. Humbert le lee un poema de Poe. <i>Lolita</i> juega dándole comida en la boca. Charlotte la llama enojada. <i>Lolita</i> desafía a su madre.
11	En la mesa Charlotte llama a Louise con una campanilla para que les sirva la comida. Charlotte comenta a Humbert sus planes de enviar a <i>Lolita</i> a un campamento de verano con Mona, hija de los Farlow. Humbert finge un dolor de muela.
12	Charlotte y <i>Lolita</i> se van al campamento en su carro. <i>Lolita</i> sube a despedirse de Humbert. Le da un beso en la mejilla y la guiña el ojo diciéndole que no se olvide de ella. Humbert se pone melancólico. Entra al cuarto de <i>Lolita</i> . Louise le entrega una carta de Charlotte para él. Humbert lee una declaración de amor y petición de matrimonio. Luego de llorar, ríe a carcajadas.
13	En la habitación matrimonial, Charlotte se despierta sin Humbert. Lo busca. Humbert escribe su diario en el que cuenta que se casó con Charlotte. Para que ella no lo encuentre se mete en el baño y sigue

	<p>escribiendo. Charlotte se pone muy angustiada y celosa. Él le pide que le haga café. Humbert sale del baño y va a su estudio. Charlotte irrumpe llevándose a la habitación. Ella le pregunta si cree en Dios y toma un arma pensando en suicidarse si él no cree en Dios. Humbert la tranquiliza y tienen una escena romántica en la cama con el retrato de <i>Lolita</i> entre los dos. Suena el teléfono. Es <i>Lolita</i>, quien les cuenta que perdió su saco nuevo. Charlotte se enoja con Humbert por enviarle dulces a <i>Lolita</i> sin consultarle a ella y se va de la habitación. Humbert se enoja con Charlotte. Tienen una pelea. Humbert se queda solo en la habitación y piensa en matar a Charlotte. Luego va a la bañera pensando que Charlotte está allí. La encuentra en su estudio leyendo su diario. Charlotte lee: “La señora Haze, la gorda puta, la vaca vieja, la mamá abominable; la vieja estúpida Haze...”. Le dice que es un monstruo y que no volverá a ver a “esa miserable mocosa”. Sale a su habitación. Conversa con las cenizas de su marido muerto Harold Haze.</p>
14	<p>Humbert va a prepararle un trago. Suena el teléfono. Le dicen que su mujer ha muerto. Llueve. Se pone un abrigo sobre la bata de casa. Sale corriendo a ver el accidente. Confirma que Charlotte ha muerto.</p>
15	<p>En la bañera, con una copa de licor, recibe la visita de los Farlow. Ellos miran el arma y piensan que se quiere suicidar. Entra el padre de quien atropelló a Charlotte y le ofrece pagar los gastos del entierro. Humbert acepta.</p>
16 01:09:44	<p>En el carro va al campamento a recoger a <i>Lolita</i>. Espera a que ella llegue. Conversa con Charlie. Reclama a la dueña, señora Holmes, que está un chico allí. Ella le da el pésame.</p>
17	<p><i>Lolita</i>, ya en el carro, conversa con Humbert. Le pregunta cuál es el gran misterio. Humbert le miente que su madre está enferma y que van a verla a un hospital. Ella se preocupa momentáneamente pero luego empieza a seducir a Humbert.</p>
18	<p>En el <i>counter</i> de un hotel Clare Quilty y Vivian Darkbloom conversan con el recepcionista. Llegan Humbert y <i>Lolita</i>. Piden dos habitaciones. Solo hay una. El hotel está lleno por una convención de la policía.</p>
19	<p><i>Lolita</i> y Humbert entran a la habitación del hotel con el botones que ayuda a cargar las maletas. Cuando ella ve que hay una sola cama le dice que está loco porque cuando se entere su madre los va a matar. Ella se queda en la habitación sola.</p>
20	<p>Humbert está en el <i>lobby</i> del hotel. Mantiene una extraña conversación con Clare Quilty.</p>
21	<p>Sube a la habitación. El botones trae el catre. Instalan el catre en la habitación a oscuras, intentando no hacer ruido. Humbert se acuesta en él. Lo se despierta y lo seduce. Le cuenta al oído lo que hizo con Charlie en el campamento.</p>
22	<p>Continúan el viaje. Conversan. <i>Lolita</i> quiere hablar con su madre. Humbert le cuenta que su madre está muerta.</p>
23 1:31:48 (fin de I parte libro)	<p>Llegan en la noche a otro hotel. En dos habitaciones, <i>Lolita</i> llora por la muerte de su madre. Humbert la consuela. Ella le hace prometer que nunca la abandonará.</p>
24 (inicio de II parte libro)	<p>Viven en una casa. Están los dos en la cama. Humbert le pinta las uñas a <i>Lolita</i>. Humbert le hace una escena de celos. <i>Lolita</i> se enoja y se va.</p>

25	Humbert llega en la noche a su casa. La puerta está abierta. En la sala le espera el Dr. Zemph, quien le habla sobre <i>Lolita</i> y le dice que la deje hacer teatro.
26	En el teatro, el día de la actuación de <i>Lolita</i> . Humbert conversa con la profesora de piano, quien le dice que <i>Lolita</i> ya no va a clases. <i>Lolita</i> actúa. Celebra abrazada con los otros actores.
27	Al salir, Humbert la lleva a su casa. Llegan y discuten. La vecina pregunta qué pasa. <i>Lolita</i> se va. La vecina se despide.
28	Humbert busca a <i>Lolita</i> y la encuentra en una cabina telefónica. Sale de allí muy contenta y propone a Humbert irse de viaje. Van a su casa.
29	Inicio del viaje en el que <i>Lolita</i> dirige. Conversan ásperamente. <i>Lolita</i> siente frío y se siente enferma. Humbert se da cuenta de que alguien les sigue.
30	Entran a un hospital. <i>Lolita</i> en la cama. La enfermera pide a Humbert retirar su vehículo mal estacionado. Humbert se rehusa. <i>Lolita</i> le pide que lo haga. Humbert se despide.
31	Mientras Humbert duerme en un hotel recibe una llamada telefónica anónima.
32	Humbert llega al hotel a pagar la cuenta. La enfermera le dice que ya está pagada. Que su hija se fue con su tío. Llama al doctor. Humbert se enoja y se pelea con todos. Luego entra en razón y se va. <i>Lolita</i> ha huido.
33 02:17:28	Maquina de escribir con carta de <i>Lolita</i> a Humbert pidiéndole dinero. Humbert va a verla. La encuentra embarazada. <i>Lolita</i> le cuenta que huyó con Quilty. Humbert conoce al esposo de <i>Lolita</i> . Le pide que huya con él. <i>Lolita</i> se niega. Humbert le deja dinero y se va llorando.
34	Humbert entra en la casa de Clare Quilty. Grita “Quilty. Quilty”.

3. Ficha técnica de la película *Lolita* de Adrian Lyne

Título: LOLITA

Adaptación de la novela homónima: LOLITA

Año de edición: 1997

País: Estados Unidos

Fecha en presentación en cines: julio de 1998

Formato: CINE

Duración: 137 MIN.

Género: DRAMA

Director: ADRIAN LYNE

Guionista: STEPHEN SCHIFF

Música: ENNIO MORRICONE

Fotografía: HOWARD ATHERTONE (COLOR)

Protagonistas: JEREMY IRONS – HUMBERT HUMBERT

MELANIE GRIFFITH – CHARLOTTE HAZE

DOMINIQUE SWAIN – DOLORES HAZE (*LOLITA*)

FRANK LANGELLA – CLARE QUILTY

SUZANNE SHEPHERD – MISS PRATT

KEITH REDDIN – REVEREND RIGGER

MONA – ERIN J. DEAN

MISS LEBONE – JOAN GLOVER
 PAT P. PERKINS – LOUISE
 ED GRADY – DR. MELNICK
 MICHAEL GOODWIN – MR. BEALE
 ANGELA PATON – MRS. HOLMES
 BEN SILVERSTONE – YOUNG HUMBERT
 EMMA GRIFFITHS-MALIN – ANNABEL LEIGH
 MICHAEL CULKIN – MR. LEIGH
 ANNABELLE APSION – MRS. LEIGH
 DON BRADY – FRANK McCOO
 TRIP HAMILTON – DR. BLUE
 MICHAEL DOLAN – DICK
 HALLEE HIRSH – LITTLE GIRL IN BUNNY SUIT
 SCOT BRIAN HIGGS – POLICEMAN (ACCIDENT)
 MERT HATFIELD – POLICEMAN (ACCIDENT)
 HUDSON LEE LONG – ELDERLY CLERK
 JIM GRIMSHAW – POLICEMAN
 LENORE BANKS – NURSE AT HOSPITAL
 DOROTHY DEEVERS – RECEPCIONIST
 “DONNIE BOSWELL, SR.” – TAXI DRIVER
 HUDY DUGGAN – SOLO SINGER/PIANO PLAYER
 MARGARET HAMMONDS – NURSE
 PAULA DAVIS – MOTEL CLERK
 TIM GALLIN – HOSPITAL ORDERLY
 DOUG CHANCEY – MR. IRON’S STAND IN
 SHIRER BURKETT – MR. SWAIN’S STAND IN
 DAWN MAUER – MR. SWAIN’S BODY DOUBLE
 Compañía productora: PATHÉ PRODUCTIONS
 Diseño de producción: JON HUTMAN, JULIE MONROE
 Montaje: DAVID BRENNER
 Editor musical: BILL ABBOTT
 Asistente de grabaciones musicales: ANDREA MORRICONE
 Orquesta: Accademia Musicale Italiana – AMIT
 Solo de viola: FAUSTO ANZELM
 Grabación musical: FORUM STUDIOS – ROME
 Ingenieros de sonido: FRANCO PATRIGNANI – FABIO VENTURI
 Organización general musical: ENRICO DE MELIS
 Asistente de Ennio Morricone: WANDA IPPOLITO
 Presupuesto: CINCUENTA Y OCHO MILLONES DE DÓLARES
 Recaudación: UN MILLÓN CIENTO CINCUENTA MIL DÓLARES

Títulos de las piezas musicales, autores e interpretes:

“Stormy Weather” (Harold Arlen & Ted Koehler). Realizado por Lena Horne.
 “Woody Woodpecker” (George Tibbles & Ramey Idriss). Realizado por Kay Kyser
 & His Orchestra.
 “You’re my dish” (Harold Adamson & Jimmy McHugh). Realizado por Fats Waller
 & His Rhythm.
 “T’ain’t what you do (It’s the way that cha do it) (By Oliver & James Young).
 Realizado por Ella Fitzgerald.

“I wonder, I wonder, I wonder” (Daryl Hutchins). Realizado por Eddy Howard.
 “Night on bald Mountain” (Modes Mussorgsky, Arranges by N. Rimsky-Korsakov).
 Realizado por L’Orchestre de Suisse Romande. Director: Ernest Ansermet.
 “Stardust” (Hoagy Carmichael). Realizado por Artic Shaw.
 “Royal garden blues” (Clarence Williams & Spencer Williams). Realizado por Count
 Basic.
 “My Carmen” (Michael Blue). Realizado por Michael Blue.
 “I’m in the mood for love” (Dorothy Fields / Jimmy McHugh). Realizado por Vera
 Lynn.
 “Temptation” (Arthur Freed & Nacio Herb Brown). Realizado por Red Ingle & His
 Natural Seven.
 “Dont sit under the Apple tree (with anyone else but me)” (Lew Brown, Charles
 Tobias & Sam H. Stept. Realizado por The Andrews Sisters.
 “I’m called Little buttercup” (William S Gilbert & Arthur Sullivan).
 “Wiener Blut” (Johann Strauss).
 “Civilization (Bongo, Bongo, Bogo) (Bob Hillard & Carl Sigman). Realizado por
 Louis Prima & His Orchestra.
 “Amor” (Gabriel Ruiz & Ricardo Lopez Mendez). Realizado por Andy Russell.
 “Open the door Richard!” (Dusty Fletcher, John Mason, Jack McVea & Don Howell).
 Realizado por Jack McVea.

Locaciones: NORTH CAROLINA, SOUTH CAROLINA, LOUISIANA, TEXAS,
 CALIFORNIA AND IN FRANCE.

3.1. Segmentación de la película *Lolita* de Adrián Lyne (Estados Unidos, 1997).

1	Confesión de Humbert. Se lo ve en un vehículo. Tiene un invisible y un arma de fuego que ha sido usada. El arma se desliza por el sillón. El cielo es gris aunque vuela una bandada de pájaros negros a un mismo ritmo. La pronunciación del nombre “Lo-lee-ta” intenta mostrar lo que dice Nabokov en el texto del libro.
2	Aparece rótulo de Cannes 1921. Francia. Describe a Annabel Leigh y el romance adolescente que vive con ella. Cuatro meses después, Annabel muere de tifus.
3	Describe su llegada a Ramsdale con la familia McCoo. Al llegar, la casa de ellos se ha quemado. Le recomiendan que vaya a la casa de Charlotte Haze. Rótulo de 1947.
4	Llega a la casa Haze. Conoce a Charlotte Haze. Conoce la casa. Conoce a <i>Lolita</i> . Decide quedarse a vivir ahí.
5	Convive con <i>Lolita</i> y Charlotte. <i>Lolita</i> cuelga ropa en los cordeles y pasa tocándole sutilmente.
6	Escribe sobre las ninfetas en su cuaderno negro.
7	Convive con <i>Lolita</i> y escucha todos sus movimientos. Ella le atiende, le sirve el desayuno al profesor.
8	Humbert enciende la radio. <i>Lolita</i> se despierta y baja a comer algo en la refrigeradora.
9	Escucha las peleas de <i>Lolita</i> y Charlotte. <i>Lolita</i> entra a su estudio. Le enseña su quijada. Charlotte la llama y luego dice a Humbert que si <i>Lolita</i>

	le interrumpe le hable.
10	<i>Lolita</i> le sirve el desayuno al profesor Humbert. Pelea con su madre, quien le dice que vaya a la iglesia. <i>Lolita</i> se niega.
11	En el jardín de la casa. <i>Lolita</i> , Humbert y Charlotte están sentados en un columpio. Conversan y ríen. <i>Lolita</i> coquetea con Humbert. La madre se exaspera. <i>Lolita</i> baila jazz.
12	Humbert y Charlotte van al lago. Ella le confiesa que tiene un gran sueño, que es el de tener una empleada francesa. Charlotte le comenta a Humbert que <i>Lolita</i> irá a un campamento.
13	<i>Lolita</i> se niega a ir al campamento. La madre discute con ella. <i>Lolita</i> cree que Humbert está de acuerdo con su madre y le pega.
14	Charlotte lleva a <i>Lolita</i> al campamento. Meten las maletas en el carro. <i>Lolita</i> sube a despedirse de Humbert y le da un gran beso en la boca.
15	Humbert se queda triste. Entra a la habitación de <i>Lolita</i> . Louise le entrega una carta de Charlotte en la que le declara su amor y le pide matrimonio.
16	Humbert y Charlotte se casan. Humbert se encarga de las tareas como cortar el césped y hace de marido feliz. Charlotte, muy cariñosa con su marido, mira el cajón que mantiene con llave Humbert en el que tiene su diario. Humbert le da pastillas para dormir a Charlotte. No le causan tanto efecto. Humbert pide al doctor una dosis más fuerte de pastillas para Charlotte. El doctor le da las más fuertes como para hacer “dormir a una vaca”.
17	Humbert llega a su casa. Encuentra a Charlotte en su estudio leyendo sus escritos. Charlotte lee: “La señora Haze, la gorda puta, la vaca vieja, la mamá abominable; la vieja estúpida Haze...”. Ella le grita, le dice que es un “monstruo”. Humbert trata de tranquilizarla trayendo un whisky. Escucha una llamada telefónica que le dice que su esposa ha muerto. Él no lo cree. Sale en busca de Charlotte y la encuentra muerta, pues ha sido atropellada por un vehículo.
18	Vuelve a la casa. Quema las cartas encontradas en las manos de Charlotte. Decide ir al campamento a ver a <i>Lolita</i> .
19	Hace una llamada telefónica desde una tienda para reservar una habitación de hotel.
20	Humbert va en el vehículo al campamento a recoger a <i>Lolita</i> . Espera y en la recepción conoce a Charlie. La señora Holmes le saluda. Llega <i>Lolita</i> con una maleta.
21	Se van en el carro. <i>Lolita</i> pregunta sobre su madre. Humbert le miente que está enferma. Un policía les sigue y <i>Lolita</i> le bromea.
22	Llegan a un hotel. <i>Lolita</i> habla con Clare Quilty. Suben a la habitación que solo tiene una cama. <i>Lolita</i> le dice a Humbert que eso se llama incesto.
23	<i>Lolita</i> y Humbert están en un restaurante. Ella está muy contenta y le dice al oído que en la otra mesa está Clare Quilty.
24	Humbert acuesta a <i>Lolita</i> en la cama del hotel y le pide que se duerma mientras el va al lobby. En el lobby se encuentra con religiosos y policías. Mantiene una enigmática conversación con Clare Quilty.
25	Humbert regresa del lobby. Se acuesta al lado de <i>Lolita</i> . <i>Lolita</i> sueña con Charlie. Se despierta con sed. Al otro día ella le cuenta su <i>affair</i> con Charlie y hacen el amor.
26	Continúan el viaje. <i>Lolita</i> se siente muy mal. Le pide parar en una

	gasolinera y le dice que debería denunciarle a la policía. Luego de ir al baño, <i>Lolita</i> pregunta por su madre. Humbert le dice que ha muerto.
27 (fin de la I parte del libro)	En la noche, en otro hotel con dos habitaciones, <i>Lolita</i> llora la muerte de su madre. Humbert la consuela.
28 (inicio de la II parte del libro)	Viajan juntos. <i>Lolita</i> canta y juega. Come un plástico redondo que molesta a Humbert. Le quita violentamente de la boca. Llegan a un hotel, ella le pide dinero para hacer <i>Magic fingers</i> . Él se baña. Ella lanza el agua mientras él se baña. Él grita.
29	<i>Lolita</i> y Humbert juegan tenis.
30	Camino a Beardsley Schooll. Humbert se siente en el paraíso. En la noche tienen una escena sexual. Ella mira un cómic mientras se excita. Luego en su habitación llora.
31	En Beardsley Schooll, Humbert habla con la señora Pratt, quien le dice que <i>Lolita</i> no tiene una vida normal de adolescente y que debería empezar a tener citas con chicos.
32	Humbert limpia la casa mientras lee y reflexiona sobre su vida de corruptor de una menor y de esposo contento “limpia casas”. Le pregunta a <i>Lolita</i> sobre sus tareas. Le comenta que su escuela es muy relajada.
33	<i>Lolita</i> baila feliz. Humbert lee. <i>Lolita</i> le dice que quiere estar en una obra de teatro. <i>Lolita</i> le seduce para que le suba el dinero semanal que le da.
34	<i>Lolita</i> actúa en la obra de teatro con Mona y sus amigos.
35	<i>Lolita</i> pierde el interés en Humbert. Él le paga por sus relaciones sexuales. Discuten en la cama. Ella le pide más dinero.
36	La señora Pratt habla con Humbert y le dice que <i>Lolita</i> tiene un retraso en su sexualidad.
37	Humbert descubre que <i>Lolita</i> no va a sus clases de piano. Intenta averiguarlo con su amiga Mona. Se da cuenta de que es cómplice. <i>Lolita</i> se indigna. Le grita que la mate como mató a su madre. Sale corriendo de la casa. La vecina le dice a Humbert ¿qué tipo de personas son? Humbert la busca. La encuentra hablando por teléfono en una cafetería. Ella le dice que se vayan de viaje y que vuelvan a la casa. Luego le pide que la lleve a la cama abriéndose la blusa.
38	Salen de viaje. <i>Lolita</i> prepara las rutas. Se siente muy feliz. Humbert se da cuenta de que un vehículo les persigue. Le pide a Lo que anote la placa.
39	Paran a poner gasolina. Humbert observa a <i>Lolita</i> conversar con alguien. Sale y le pregunta. Ella le dice que el señor está perdido. El carro les sigue. Se les baja una llanta. Humbert se baja para enfrentar al conductor. <i>Lolita</i> da marcha adelante al vehículo. Humbert tiene que regresar a ver a <i>Lolita</i> . Ella le dice que debe agradecerle porque paró el vehículo. Mientras, el otro carro se va.
40	Humbert se enoja, le pide a <i>Lolita</i> el papel en el que había anotado la placa. Humbert descubre que <i>Lolita</i> ha dañado el dato. Le pega un chirlazo. Ella se baja y corre en medio de un desierto. Humbert le pide perdón y la persigue hasta que la abraza, ella llora a gritos.
41	Llegan a un hotel. <i>Lolita</i> no quiere ir con Humbert y se queda sola. Pide bananas.
42	Humbert se hace la barba y se demora mientras escucha en la radio que Quilty está en el mismo pueblo.

43	Cuando vuelve, Humbert encuentra a <i>Lolita</i> sentada en el filo de la cama. Los labios despintados y presumiendo que ella ha estado con alguien. Ella le dice que salió a caminar. Él se enoja y la viola. Ella se burla de él mientras tienen sexo.
44	Humbert tiene una terrible pesadilla.
45	Llegan a un hotel y <i>Lolita</i> se siente muy enferma.
46	El doctor dice que es viral y que <i>Lolita</i> debe quedarse en el hospital. Humbert quiere quedarse pero el doctor le dice que vaya a descansar.
47	Al siguiente día, Humbert llama al hospital a preguntar por su hija y le dicen que el tío Gustavo ya se la llevó.
48	Conduce el vehículo hacia el hospital chocándose con varios tarros de basura. Llega muy agobiado. Se pelea con todos allí. Luego pide disculpas y se va.
49	Humbert se convierte en detective a tiempo completo para descubrir con quién se fue <i>Lolita</i> . Revisa las hojas de recepción de los hoteles. Encuentra pistas pero ninguna le lleva a <i>Lolita</i> .
50	Humbert limpia el carro de los chicles y el invisible que <i>Lolita</i> había dejado.
51	Tres años después, recibe una carta en la que <i>Lolita</i> le pide ayuda económica. Prepara un arma antes de ir.
52	Llega a casa de <i>Lolita</i> . Guarda el arma en su bolsillo.
53	<i>Lolita</i> le hace pasar. Está embarazada. Le habla de su marido y le cuenta todo. Con quién había huido y lo que le hicieron hacer. Humbert le pide que se vaya con él. Ella se niega. Él le deja el dinero y se va llorando. Se imagina una imagen de su niñez perdida.
54	Vehículo va por la carretera conducido por Humbert. Tiene una pistola y un invisible y habla con voz en <i>off</i> con el jurado diciendo que no se arrepiente de lo que pasó después.
55	Llega a la casa de Humbert y lo mata a disparos.
56	Su vehículo va por la carretera, luego de haber cometido el crimen. Reflexiona. La policía le persigue. Piensa en <i>Lolita</i> y mira a Ramsdale. Piensa que la voz de <i>Lolita</i> ya no está en el coro de niños.
57	Finaliza con una imagen de <i>Lolita</i> recostándose en la cama dulcemente y los créditos.

4. Análisis de los procedimientos de adaptación en las dos obras filmicas

A continuación se describe qué transformaciones ha operado el autor filmico sobre el material literario y para ello me apoyo en el esquema de adaptación de Sánchez Noriega y Seger. Se inicia observando que en ninguna de las dos películas existe un cambio en su título del libro: *Lolita*.

La fuerza de su nombre y quizá también el hecho de que ya es bastante conocida la historia al momento de realización de ambas películas, es seguramente el motivo para que ambos directores, Stanley Kubrick (1961) y Adrian Lyne (1997) decidan no intervenir en el título.

4.1. Personajes principales y secundarios

Los personajes principales en el texto escrito son Humbert, *Lolita* y Charlotte. Personajes secundarios son Clare Quilty y los Farlow, así como la señora Holmes, Louise y el resto de profesores de Beardsley.

Existen otros personajes como las vecinas, los amigos y amigas de *Lolita*, Gastón Goudin, jugador de ajedrez, enfermeras y policías.

Humbert Humbert: nace en 1910 y en el año 47 tiene 37 años. Es profesor y escritor. Es europeo y migra a los Estados Unidos.

Charlotte Haze: es una joven viuda de más de 30 años. Madre de la preadolescente *Lolita*. Vive en Ramsdale y es del club de lectura del pueblo. Tiene una habitación en su casa que arrienda a Humbert.

Lolita: nace en 1935 y en el año 47 tiene 12 años. Es la hija de Harold y Charlotte Haze. Huérfana de padre, desautoriza a su madre de forma permanente. Le gustan los chicos, bailar jazz y el cine.

Clare Quilty: nace en 1911. Es dramaturgo e invita a la preadolescente a hacer videos porno. Autor de obras de teatro en la que participa *Lolita* en la escuela de Beardsley.

Vivian Darkbloom: esposa de Clare Quilty. Dramaturga.

Valeria: primera esposa de Humbert. Para no ir a Estados Unidos desde París se queda con su amante y luego muere al dar a luz.

Los personajes pueden ser clasificados en:

Dador: Humbert se hace cargo de la niña huérfana para supuestamente velar por su crecimiento, educación, cuidarla de los jóvenes y adultos que quieran estar con ella. Para que nadie dude, deja la intriga de que tuvo un *affaire* con Charlotte cuando eran jóvenes.

Oponente: Clare Quilty enfrenta al sujeto durante la búsqueda del objeto, le disputa su *Lolita* a Humbert. La disputa es por la belleza de la *nínfula*, y por su osadía y su deseo de llegar a Hollywood.

Anti-sujeto: Humbert busca su propio objeto y esta búsqueda lo confronta con la del sujeto. Humbert busca su satisfacción, busca recrear el mundo de las *nínfulas*, pero en esa búsqueda acaba consigo mismo y con la vida de su oponente.

4.2. Construcción de los detalles de personajes secundarios

En la película de Lyne, la empleada Louise es un personaje secundario importante al inicio de la película; también las imágenes de la vecina, la dueña del campamento señora Holmes y los profesores de Beardsley, pero especialmente la señora Pratt. La amigas de *Lolita*, Mona y el breve *affair* que mantiene con Charles.

El personaje de *Lolita* está muy bien logrado en la película de Lyne, pues incorpora todas las necesidades y ansiedades de una adolescente como son los helados, los chicles, la relación con el dinero y su libertad, etc. Humbert está caracterizado como un hombre guapo y bondadoso, a quien se le justifican sus acciones, pues vive atormentado por su pasión y trauma infantil.

En la película de Kubrick, Quilty se convierte en un personaje principal muy bien caracterizado y divertido, cuestionador del mundo. Es alguien que desmantela el mundo creado por Humbert en el que se apropia de su hijastra. Además, Quilty es objeto del deseo tanto de Charlotte como de *Lolita*. Los Farlow nutren la vida

familiar de Humbert, Charlotte y *Lolita*. Apoyan a Humbert en el momento de la muerte de Charlotte y devienen en custodios de los bienes de *Lolita*, como lo señala Humbert al final de la película, cuando le entrega el dinero a su hijastra.

El profesor Zemph condensa a los profesores de *Lolita* y a Quilty y a Gastón Gudín. Expresa la crítica a esa sociedad que vive ocultando su verdadera naturaleza. Las enfermeras y médicos que soportan la enfermedad de *Lolita* y el momento de su huida, están muy bien caracterizados. Se convierten en cómplices de *Lolita* y la ayudan a huir supuestamente con su tío Gustav.

4.3. Tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado

En el texto literario de *Lolita*, Nabokov habla en presente, desde la cárcel y a los miembros del jurado; en presente también están los momentos vividos con *Lolita*. Hay recuerdos permanentes a su infancia y evocaciones a otros momentos de su vida que gracias a la riqueza del lenguaje las marca de forma permanente en tiempo pasado o presente.

El tiempo de la enunciación (que es el tiempo del narrador y del narratario), en la película *Lolita* de Kubrick es el presente en su inicio y en su final, que es circular. La película empieza y finaliza el mismo día en el que Humbert visita a *Lolita* y va a matar a Quilty. En el libro hay una diferencia de tiempo, pues Humbert, durante dos días, averigua dónde es la casa de Quilty antes de ir a matarlo.

En esos 12:18 minutos que dura la escena entre Humbert y Quilty está una de las diferencias con el libro. En ella, Humbert entra en la casa de Quilty con pistola en mano a matarlo. Todo ese segmento está contado en presente, de igual manera que en el texto escrito.

La imagen inicial de la película en la que aparecen los créditos muestra a un pequeño pie que baja “en posición imperial”¹⁴³ y se sale del borde de una cama, las manos de un hombre que pinta sus uñas delicadamente y unde un algodón entre cada dedo para que no se manche la pintura. Es una imagen en blanco y negro. Y según Greg Jenkins, “uno podría buscar en la novela en vano un doble con la secuencia descrita, que fue inventada para la película”,¹⁴⁴ y que simboliza según el mismo Jenkins, la adoración con que cuida a *Lolita*, demuestra que el “verdadero centro de poder lo ejerce *Lolita*”.¹⁴⁵

Con este inicio la película se plantea en presente. Humbert explica con voz en *off* el momento que vivió a su llegada a Ramsdale. Todo narrado en presente con imágenes que acompañan el texto sin actuación, con un único personaje que es el narrador. Por su naturaleza, el texto filmico deviene en presente, aunque son cuatro años antes. A partir del minuto 12:18, la imagen filmica requiere de texto escrito y para ello aparece el rótulo de “Cuatro años antes”.

Luego del rótulo, el texto filmico se convierte en una enunciación histórica “se apaga el narrador”¹⁴⁶ y se da paso a las acciones que van a desarrollar la historia. Se ayuda del texto escrito a través de la tipografía “cuatro años antes”, o de la carta final para decir que son años después, para realizar una elipsis, es decir se para

¹⁴³ Así lo describe Greg Jenkins.

¹⁴⁴ Greg Jenkins, *Stanley Kubrick y el arte de la adaptación*, 35.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, 35.

¹⁴⁶ Sánchez Navarro, *Narrativa audiovisual*, 40.

saltarse una gran parte de la historia del texto escrito con el fin de condensar el relato.

Desde el minuto 13:00 en que suben las escaleras de la casa Haze con Charlotte, la película de Kubrick se mantiene en presente (enunciado y enunciación) hasta la hora 2:17:24 en que se rompe lo actuado y la cámara muestra un primer plano de un tipo de máquina de escribir en el que se ve “19 de marzo. Querido Papá”. El tiempo transcurrido no se lo puede determinar en el texto filmico, pero a través, nuevamente de lo escrito acompañado del movimiento del sistema de tipos de una máquina de escribir manual, se comprende que el tiempo ha pasado.

En la hora 2:18:39, Humbert va en su vehículo a ver a *Lolita*; a partir del encuentro con *Lolita* en la hora 2:20:02 en que la saluda ya embarazada, el espectador se da cuenta de que pasaron algunos años. En el texto literario, Humbert manifiesta haberle seguido la pista a *Lolita* durante dos años y haber vivido un año más hasta encontrarla. Según la película, ese mismo día Humbert llega a la casa de Quilty. Aparentemente se repite la escena inicial, pero no es así:

Lolita parece que empieza y termina con el mismo plano en el que Humbert entra en el desorden de la casa de Quilty, pero son tomas diferentes. En la primera, Quilty está en la parte de atrás, dormido en un sillón, escondido bajo un trapo y con una botella en equilibrio sobre la cabeza. Pero cuando la película cierra el círculo, después de un *flashback* de cuatro años, para mostrar de nuevo la entrada de Humbert, no está la botella; y quizá no está Quilty bajo el trapo. Es como si “Humbert hubiera entrado en una pesadilla paralela, en la que su sed de venganza bien podría ser que nunca fuera saciada”, escribe Richard Corliss (Corliss, *Lolita*, BFI Film Classics, Londres. 1994).¹⁴⁷

Está con la misma ropa y finaliza la película cuando Humbert llama a Quilty, en la hora 2:32:49. Después de un plano negro, a través de texto escrito aparece el epílogo: “Humbert Humbert died of coronary thrombosis in prison awaiting trial for the murder of Clare Quilty”: “Humbert Humbert murió de una trombosis coronaria en prisión mientras esperaba ser juzgado por el asesinato de Clare Quilty”, de ella sale el crédito del “Fin” sobre el mismo cuadro que podría ser el rostro de *Lolita* en el que al inicio asesina a Quilty. El cuadro tiene dos disparos: uno en el pómulo derecho y otro en el pecho, cerca de la garganta; se omite la información de que *Lolita* también muere. Con ese final se expresa su muerte.

Aunque todos los acontecimientos que son contados por el narrador que es Humbert están en el pasado, la película explica los dos años de vida como padraastro de *Lolita* como si los estuviera viviendo en el presente, pero en realidad han pasado tres años después de los dos años vividos con ella.

En la película *Lolita*, de Adrián Lyne, el narrador es Humbert Humbert, quien cuenta lo que le sucede en tiempo pasado; sin embargo, el tiempo en el que está viviendo es el presente. Va por una carretera manejando un vehículo. Sus manos y rostro están ensangrentados. El tiempo del enunciado es el presente. Su narración es a través de un *flash back* que inicia el momento en que aparece un rótulo que ubica al espectador en Cannes 1921 en Francia.

Humbert Humbert narra en pasado un romance adolescente. Las imágenes están en cámara lenta y color sepia muy artísticamente logrado. Annabel muere en diciembre de 1923 en Corfú e inicia el trauma de Humbert. Luego de ese recuerdo

¹⁴⁷ Richard Corliss citado por Bill Krohn, *Stanley Kubrick. Maestros del cine* (París: Cahiers du Cinema. Phaidon, 2010), 103.

aparece otro rótulo que dice: Inglaterra 1947. Llega a Ramsdale. Le abre la puerta la empleada e inicia el tiempo en presente en el minuto 6:52.

Desde que conoce a Charlotte Haze hasta que regresa a Ramsdale, el espectador no sabe cuánto tiempo ha pasado. En el minuto 1:50:18 aparece un rótulo de “Tres años después” en el que Humbert lee la carta de *Lolita*. Ese es el largo *flash back* o anacronía interrumpida solamente por un par de alusiones a los miembros del jurado.

Luego de leer la carta, dispara a un saco sobre un árbol y llega a Colmont a casa de *Lolita*. Vuelve el tiempo presente en la carretera, con la escena inicial en la que conduce el vehículo ensangrentado. Se dirige al jurado expresando que se arrepiente de todo lo que hizo antes de Colmont pero nada de lo que hizo después. Aún no se sabe qué ha hecho. Inicia un nuevo *flash back*, entra en casa de Humbert y lo mata. Aparece un rótulo final en el que dice que “Humbert muere en la cárcel de un infarto en 1950”. “*Lolita* muere al dar a luz a su hijo en 1950”.

La película se ha desarrollado en tres años, de 1947 a 1950. El *flash back* no informa cuánto tiempo ha transcurrido. Esto la diferencia del libro, ya que en él trascurren dos años mientras vive con *Lolita*. El libro finaliza en 1952.

El tiempo presente es el momento en que recuerda a *Lolita*, ya perseguido por la policía luego de cometer el asesinato a Quilty. Mira la ciudad de Ramsdale y se lamenta de que la voz de *Lolita* ya no esté en el coro de niños del pequeño pueblo. Así finaliza el libro y también la película.

En lo que se refiere al tiempo de la narración, Jordi Navarro habla de tres tipos: narración ulterior (posterioridad con relación a la historia. Conoce la totalidad de los eventos que narra), narración anterior (antecede a la ocurrencia de los eventos a los que se refiere) y narración intercalada (coincide temporalmente con el desarrollo de la historia).

El caso del texto escrito de *Lolita* es el de una narración ulterior. Humbert escribe desde la cárcel y sabe ya todo lo sucedido. En la película de Kubrick y de Lyne, el inicio y el final también son una narración ulterior.

4.4 Focalización del conjunto del relato

La focalización es el punto de vista impuesto en la narración. En el libro se expresa el punto de vista de Humbert y ningún otro. Y en la película de Kubrick quizá sí es posible expresar otros puntos de vista de los distintos personajes y actores.

La focalización en ambos casos está compuesta de un relato auto-diegético en el que Humbert es el personaje que hace la voz narradora. En la novela, esa voz se dirige a varios interlocutores como son: los gentiles miembros del jurado, el tipógrafo, Annabel, Charlotte o *Lolita*, e incluso a los lectores. En la película esa voz no se dirige a nadie en particular.

El narrador en la novela se sitúa en el momento de su juicio, habla a los miembros del jurado y a ellos les recuerda y cuenta lo sucedido. En la película de Kubrick el narrador no se refiere a nadie en particular.

En la película de Lyne, el punto de vista del relato también es el de Humbert Humbert. Durante el largo *flash back* se puede tener apreciaciones de ciertos puntos de vista del resto de personajes: Charlotte, *Lolita*, o los vecinos y profesores, pero el punto de vista principal es el de Humbert.

4.5. Tiempo del autor y tiempo de la historia

Se considera el tiempo del autor como el tiempo de Humbert y el tiempo de la historia lo sucedido desde su llegada a Ramsdale.

En el texto literario, cada uno de los capítulos puede tener un tiempo distinto. En la película de Kubrick el tiempo está bien definido y es el presente, pero se recuerda lo sucedido a través del *flash back*.

Estudiar el orden temporal, dice Navarro, es: “confrontar el orden de disposición de los eventos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de estos mismos en la historia”.¹⁴⁸ En el caso de la película de Kubrick se habla de una anacronía que, usando el concepto de Navarro, se refiere a: “todo tipo de alteración del orden de los eventos de la historia cuando son representados en el discurso”.¹⁴⁹

En el trabajo filmico, el autor se permite incorporar secuencias que no están en el mismo lugar que en la novela y que son funcionales al lenguaje audiovisual, como puede ser el inicio de la película. El crimen que comete Humbert contra Quilty es relatado anticipadamente por la película.

En el libro se inicia con la narración de la pasión de Humbert por *Lolita* y se ubica exactamente en el juicio cuando menciona a las señoras y señores del jurado, pero no anticipa el cometimiento del asesinato.

Para Gerard Genette, uno de los creadores de la narratología y quien profundiza en el orden temporal, las anacronías tenían prolepsis (anticipación) o analepsis (retraso). En el caso de la película de Kubrick hablaríamos de una “analepsis” o *flashbacks*; para Navarro, la analepsis es “todo movimiento temporal destinado a relacionar eventos anteriores al presente de la acción e incluso en algunos casos a su inicio”.¹⁵⁰

En el texto literario transcurren cinco años. Dos años desde que se casa con Charlotte hasta que *Lolita* huye. Dos años más buscando a *Lolita* y un año hasta que llega la carta. Sin embargo, en la película transcurren tres años en total. La película inicia y finaliza como el libro. El mismo texto de la novela es utilizado para su inicio y para su fin.

La película de Lyne sigue el orden de la novela, también la linealidad, aunque tiene muchísimas anacronías que son los *flash back*. Suprime la temporalidad de los dos años en que convive con *Lolita*.

Existe una repetición de imagen de *Lolita*, concretamente aquella en la que se acuesta en la cama la primera noche que permanecen en el Hotel El Cazador Encantado. Existe una acción reiterada, que es la de estar dentro del vehículo al momento de viajar, sobre todo durante la segunda parte.

¹⁴⁸ Sánchez Navarro, *Narrativa audiovisual*, 44.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, 45.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, 46.

4.6. Espacio filmico y organización del relato

Una acción suprimida es la del capítulo 22 de la primera parte en la que Humbert va al médico a pedirle somníferos para Charlotte, lo que se ve en la película de Lyne. En la segunda parte se suprimen las acciones de los capítulos 5 al 11.

Hay una acción importante que es suprimida y es la del capítulo 16 de la segunda parte, en la que *Lolita* se quiere quedar sola en el hotel y cuando Humbert vuelve piensa que ha estado con otro, y una escena sexual violenta. Escena que es muy explícita e importante en la película de Adrian Lyne.

La película de Kubrick suprime la descripción que está en los primeros 8 capítulos. E inicia con el capítulo 9 en el que Humbert llega a Ramsdale. Desde el capítulo 9 hasta el 24 están en el guion las acciones principales. Se salta el capítulo 25 en el que Humbert desde la cárcel reflexiona. Desde el 26 al 29 es mencionado en la película y se suprimen las descripciones del 30, 31 y mitad del 32 hasta que finaliza la primera parte con el 33.

Luego de que *Lolita* se entera de la muerte de la madre inicia la segunda parte del libro y es lo que se podría llamar el inicio del *road movie*. Empieza con el viaje a buscar a *Lolita* al campamento, que en el libro es un poco antes de finalizar la primera parte.

En la segunda parte de la película, hay la supresión de todas las reflexiones que Humbert hace sobre *Lolita* y lo difícil que es tratarla. También se obvia la relación con las autoridades educativas de Beardsley. Se suprime la descripción de los celos que Humbert tiene sobre las amigas de *Lolita* y su odio al teatro. Temas que sí se plantean en la película de Lyne.

En la película de Kubrick se suprime al personaje de Valeria que está en el capítulo 7, 8 y 9 de la primera parte del libro. En la segunda parte se suprime a Gastón Goudin, quien aparece en el capítulo 6 del libro, y también a algunos vecinos.

La utilización de primeros planos con sonido del roce de las cosas es un elemento fundamental para intentar expresar las sensaciones que se narran en el libro. Por ejemplo, el frío helado del congelador, preludio de la muerte de Charlotte. El ladrido del perro al inicio y de forma permanente cuando sale o entra a un lugar.

Se suprime completamente el capítulo 2 de la novela en la que Humbert habla sobre su historia personal, dónde nació y quiénes fueron sus padres. Suprime también sus encuentros con prostitutas del capítulo 6 y su matrimonio, convivencia y divorcio de Valeria en el capítulo 7 y 8. Su divorcio ocurre en 1939, año en el que recibe una herencia y viaja a Portugal, y en el verano de 1940 a Estados Unidos, el mismo año que Quilty escribe *The Little Nymph*. Durante los años 1940 hasta 1947 ocurre que Humbert trabaja en una historia de literatura francesa para estudiantes de habla inglesa, es asilado en un lugar para enfermos mentales, acompaña a una expedición ártica, Valeria ya casada con un ruso muere al nacer su hijo. El reporte escrito por Humbert sobre la expedición es publicado en los *Anales de Psicología para Adultos*. Le dan de alta en el asilo para enfermos y de mayo a junio de 1947 Humbert arriba a Ramsdale. Hay un salto en la película casi de 6 capítulos.

Suprimido también está el capítulo 26 del libro, en el que Humbert hace sus reflexiones desde la cárcel. Se nota claramente que durante la primera parte las supresiones que hay son las de sus reflexiones de amor y de su deseo por las ninfas.

En la película no existe ni Valeria su ex esposa, ni el personaje Goudin a quien en el libro se le dedica todo un capítulo, tampoco los Farlow, que sí están caracterizados en la película de Kubrick.

No se conoce a los Farlow, solamente Charlotte habla por teléfono y se habla de ellos en el lago. Después de la muerte de Charlotte en el libro, Humbert conversa con ellos y les sugiere que es el padre de *Lolita*. En la película de Lyne ellos no existen.

4.7. Compresiones: acciones o diálogos que son condensados en el texto filmico

La fiesta del baile en la película de Kubrick es un momento en el que existe una condensación de acciones y diálogos del texto literario al texto filmico para mencionar solo una escena secuencia. Sin embargo, toda la película es un ejemplo de compresión. Kubrick se toma la licencia que Nabokov le entrega para apropiarse de la historia y plasmarla a su manera en la película, conservando el alma de la historia, como lo señala Krohn:

Al retratar las costumbres estadounidenses, sobre todo de la adolescencia, como si se vieran desde la luna, y al alternar secuencias sentimentales con secuencias cómicas, en las que Humbert interpreta al hombre recto [...], Kubrick permanece fiel al sentido, en los planos social y sexual, de la historia de Nabokov.¹⁵¹

En ese sentido, Stanley Kubrick es mucho más libre en el tratamiento del guion que lo que es Adrian Lyne, quien trabajó no con Vladimir Nabokov sino con su hijo Dimitri.

La compresión más importante es cómo aborda al concepto de *nínfula*. En el libro este tiene muchísimas alusiones, en la película tiene una concreta cuando escribe en su diario y luego Humbert las menciona dos veces más.

Comprime la historia con tres escenas:

1. Cuando están en un columpio conversando los tres y *Lolita* baila jazz.
2. Cuando está con Charlotte en el lago.
3. Cuando *Lolita* se va al campamento.

Comprime también el texto de la carta que le entrega Louise, en la que Charlotte le pide matrimonio.

Hay una importante traslación de su reflexión sobre el concepto de *nínfula* que en el libro está en el capítulo 5, casi al inicio, y en la película se desarrolla ya cuando está en casa de las Haze, hay una condensación del capítulo 5 y el 11 en lo que se refiere a las *nínfulas*. Y lo resuelve con imágenes de *Lolita* y su amiga adolescente.

La capacidad de condensación para Linda Seger requiere siempre “pérdida de material [...] eliminar subtramas, combinar o reducir personajes, omitir varios de los temas desarrollados en una novela larga; y buscar, dentro del material, los tres actos de la estructura dramática”.¹⁵²

¹⁵¹ Krohn, *Stanley Kubrick*, 33.

¹⁵² Seger, *El arte de la adaptación*, 31.

4.8. Añadidos

En la biografía de John Baxter sobre Kubrick, hay un pasaje en el que hace un comentario sobre el propio Nabokov en relación a la adaptación de su libro. Dice así refiriéndose a Humbert:

Su asombrado examen del cadáver en la carretera continúa con una escena de comedia atontada, cuando él está a remojo en la bañera, con el más reciente de varios whiskys flotando junto a su barbilla, siendo visitado por una serie de amigos y el padre del conductor que le ha convertido en viudo. [...] <<Ha sido usted tan comprensivo –dice el hombre, aliviado, cuando Humbert le dice que no le va a demandar–. Iba a sugerirle que quizás me permita pagar los gastos del funeral.>> Se queda asombrado cuando Humbert accede. Nabokov, que siempre fue generoso con la película y la apoyó con entusiasmo ante la prensa, dijo que esa escena fue una invención de Kubrick que le hubiese gustado haber escrito él mismo”.¹⁵³

Desde el minuto 12:18, en que Humbert Humbert llega a Ramsdale, hasta la hora 1:31:48 en que *Lolita* se entera de la muerte de la madre, el texto filmico desarrolla casi todas las acciones propuestas en el texto literario. Lo que se suprime son todas las descripciones y las alusiones al jurado desde la cárcel. Kubrick, además, elimina el pasado de Humbert, excepto las primeras palabras en las que mediante texto en *off* explica por qué llega a Ramsdale; las reflexiones que le incriminan como alguien que está consciente de que está haciendo algo malo, que puede ser juzgado. Y más bien estimula la coquetería de *Lolita* a Humbert. (En este caso se condensan en 1:19:30 alrededor de 115 páginas en la primera parte del texto escrito).

Y en lo que se refiere a la segunda parte del texto narrativo que inicia luego de que *Lolita* está vulnerable porque se entera de la muerte de la madre, la película tarda 45 minutos en desarrollar los malestares y el conflicto que se genera en la convivencia entre Humbert y *Lolita*, y la huida de ella que se da en el 2:17:28. En el libro son 109 páginas.

En esta parte se ve que se obvian las escenas amorosas de la “cuasi” pareja. En la película, Humbert se convierte prácticamente en un detective todo el tiempo, pues presume que *Lolita* lo engaña. Se crea personajes como el Dr. Zhempf. Hay la aparición de una vecina que habla. Y se suprimen los diálogos con la señora Pratt.

En el desenlace, se condensa solamente la carta y el encuentro con *Lolita* ya embarazada. Se suprimen dos capítulos en los que habla de Rita, con quien vive por algún tiempo hasta que llega la carta de *Lolita*.

Esta última secuencia dura 12 minutos. En ella Humbert se convierte en un ingenuo hombre y es *Lolita* una mujer ya adulta que le habla sobre la vida y le pide entender la situación y las cosas como son.

Se añaden detalles como el chicle que pega *Lolita* en el cuaderno a Humbert y cómo ella le enseña a mover la quijada. Humbert queda conmovido. En la escena en la que están los tres, *Lolita* se saca los frenos de su boca y se los pone en una copa. Esta escena es un importante añadido para mostrar la dinámica familiar en la casa de los Haze. Y el baile de jazz que *Lolita* les brinda mientras Charlotte trata de llamar la atención de Humbert. Cuando *Lolita* besa a Humbert y se saca los frenos. Con esos

¹⁵³ John Baxter, *Biografía de Kubrick*, 157.

pequeños detalles el autor fílmico marca una diferencia y hace al personaje más adecuado a la época en la que se lanza la película.

5. Listado de las 50 películas¹⁵⁴ más polémicas de la historia:

1. *El nacimiento de una nación*, de D.W. Griffith (1915).
2. *Nosferatu, el vampiro*, de F.W. Murnau (1922).
3. *El acorazado Potemkin*, de Serguei Einsestein (1925).
4. *La edad de oro*, de Luis Buñuel (1930).
5. *Scarface, el terror del hampa*, de Howard Hawks (1932).
6. *La parada de los monstruos*, de Tod Browning (1932).
7. *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl (1935).
8. *El ciudadano Kane*, de Orson Welles (1941).
9. *¡Salvaje!*, de László Benedek (1954).
10. ***Psicosis*, de Alfred Hitchcock (1960).**
11. ***Viridiana*, de Luis Buñuel (1961).**
12. ***Lolita*, de Stanley Kubrick (1962).**
13. *Performance*, de Nicolas Roeg (1970).
14. *Los demonios*, de Ken Russell (1971).
15. *Perros de paja*, de Sam Peckinpah (1971).
16. *La naranja mecánica*, de Staley Kubrick (1971).
17. *El último tango en París*, de Bernardo Bertolucci (1972).
18. *Cocksucker Blues*, de Robert Frank (1972).
19. *The day the clown cried*, de Jerry Lewis (1972).
20. *La última casa de la izquierda*, de Wes Craven (1972).
21. *El exorcista*, de William Friedkin (1973).
22. *La matanza de Texas*, de Tobe Hooper (1974).
23. *Saló, o los 210 días de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini (1975).
24. *Faces of death*, de Conan le Cilaire (1978).
25. *Calígula*, de Tinto Brass (1979).
26. *La vida de Brian*, de Monty Python (1979).
27. *El imperio de los sentidos*, de Nagisha Oshima (1979).
28. *Holocausto Caníbal*, de Ruggero Deodato (1980).
29. *A la caza*, de William Friedkin (1980).
30. *El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró (1980).
31. *Rocío*, de Fernando Ruiz Vergara (1980).
32. *El precio del poder*, de Brian de Palma (1983).
33. *En los límites de la realidad*, de Steven Spielberg (1983).
34. *Terminator*, de James Cameron (1984).
35. *Henry: retrato de un asesino*, de John McNaughton (1986).
36. *Nekromantik*, de Jorg Buttgereit (1987).
37. *Superstar: The Karen Carpenter Story*, de Todd Haynes (1987).
38. *La última tentación de Cristo*, de Martin Scorsese (1988).

¹⁵⁴ Cinemanía, <www.cinemanía.es/actualidad/especiales/11813/las-50-peliculas-mas-polemicas-de-la-historia>, Madrid: El País, 16 de febrero de 2012.

39. *Muñeco diabólico*, de Tom Holland (1991).
40. *Instinto Básico*, de Paul Verhoeven (1992).
41. *Reservoir dogs*, de Quentin Tarantino (1992).
42. *Asesinos natos*, de Oliver Stone (1994).
43. *Crash*, de David Cronenberg (1996).
44. *Fóllame*, de Virginie (2000).
45. *Ichi The Killer*, de Takashi Miike (2001).
46. *Zoolander*, de Ben Stiller (2001).
47. *Irreversible*, de Gaspar Noé (2002).
48. *La pasión de Cristo*, de Mel Gibson y James Caviezel (2004).
49. *Anticristo*, de Lars Von Trier (2009).
50. *A Serbian Film*, de Ángel Sala (2010).