

Entre la doncella y la mujer fatal: arquetipos femeninos en *Lolita* de Vladimir

Nabokov

Wilson Orozco

Sin lugar a dudas, *Lolita* de Vladimir Nabokov se ha convertido en uno de los paradigmas más poderosos de la cultura contemporánea. “Es una lolita, sufre de lolitismo, está perdido por una lolita” no son más que unos cuantos ejemplos del poderío de la inserción de este arquetipo en la mentalidad de Occidente e incluso de Oriente donde existe ya toda una subcultura de lolitas japonesas que han impuesto modas conocidas como Sweet Lolita, Country Lolita y Gothic Lolita. Pero por supuesto lo único que hizo Nabokov fue darle nombre a lo que siempre había existido. Tanto así que afirma en una entrevista que solo se necesitó que él escribiese la novela para que empezasen a surgir como de la nada, por aquí y por allá, lolitas de todo tipo, hasta en las más estrambóticas noticias de pedofilia. Es así como lo confiesa el propio Nabokov:

I think it would be more correct to say that had I not written *Lolita*, readers would not have started finding nymphets in my other works and in their own households. I find it very amusing when a friendly, polite person says to me -probably just in order to be friendly and polite- "Mr. Nabokov," or "Mr. Nabáhkov," or "Mr. Nabkov" or "Mr. Nabóhkov" depending on his linguistic abilities, "I have a little daughter who is a regular Lolita." People tend to underestimate the power of my imagination and my capacity of evolving serial selves in my writings. (1990, p. 20)

Lo anterior prueba pues, una vez más, el lugar común que indica que el lenguaje puede crear la realidad en el sentido de que pone de relieve lo que siempre ha existido. Porque si bien tendemos a creer que la lolita es una creación contemporánea, gracias a la popularización hecha por el cine, el teatro, las telenovelas y la música, lo que Nabokov hizo fue reactualizar ese viejo arquetipo de la mujer sensual e irresistible pero a la vez peligrosa y maléfica en una niña de 12 años, una de las tantas niñas que con seguridad observó con alma de etnógrafo cuando ejerció como profesor universitario en los Estados Unidos, "I travelled in school buses to listen to the talk of schoolgirls. I went to school on the pretext of placing our daughter. We have no daughter" (Appel, 2012, p. xi). Así que Nabokov, hombre de letras como ninguno, amante de la parodia literaria,

ruso desterrado que absorbió y conoció ampliamente la tradición literaria de Occidente, crea una novela con dos personajes antagónicos y amantes, seductores y enemigos, amo y esclava, niña dominante y hombre dominado y les da los nombres, célebres ya, de Lolita y Humbert Humbert.

Por otra parte, se cree que *Lolita* es la historia de una niña que seduce a un hombre mayor -Humbert Humbert- para luego abandonarlo por otro hombre igualmente mayor, inmoral e inescrupuloso, es decir, por Quilty (a quien Humbert señala claramente como culpable -*guilty*- de su desgracia). Que esta niña es una seductora contumaz, pataletuda y caprichosa y que sabe explotar muy bien a Humbert en el sentido de darle caricias a cambio de dinero y permisos y que al abandonar a Humbert por Quilty, deja al primero en la más absoluta desesperación tanto que decide tomar justicia por su propia cuenta. Todo lo anterior también puede ser visto de otra manera, y que es una de las corrientes críticas más fuertes de la novela siendo uno de esos trabajos por ejemplo el de Jones (1995), y es ver a Lolita como la víctima de un monstruo, de un enfermo, de un inescrupuloso y así presentarla como la metáfora de la mujer aprisionada en el asfixiante mundo del patriarcado heterosexual. Pero a mi modo de ver, y sin dejar de lado esas versiones, *Lolita* es a fin de cuentas no la historia de Lolita o sobre Lolita sino la historia de un hombre que utiliza a Lolita como objeto y excusa para realizar una obra literaria. No podría ser de otra manera porque Humbert lucha por ser un artista romántico sabiéndose un mediocre y por fin, gracias al dolor que le produce la ausencia del objeto de su amor, logra entregarnos la manifestación primero de su amor egoísta y obsesivo por niñas de doce a años, para terminar confesándonos que ya en Lolita ha podido superar esa obsesión (esa *enfermedad* como la llama él) y que la ama y la amará por siempre no importando ya su edad ni su apariencia física. De tal manera que el objetivo de este trabajo es mostrar cómo Humbert al no saber quién es Lolita (ni estar interesado en saberlo) lo que hace es utilizar etiquetas de la mitología clásica, de la literatura y el cine para describirla de acuerdo con sus estados de ánimo y sus fases emocionales. Y esas etiquetas procederán de hipotextos reconocidos de la cultura de Occidente, entendiendo *hipotexto* en el sentido de Genette (1989) quien plantea que la literatura está hecha básicamente de ellos y que de esta manera solo puede ser hipertextual. Es decir, la literatura entendida como un fenómeno de recreación, de alusión, de parodia y de reescritura de textos preexistentes.

Así pues que *Lolita* es la historia de este europeo que cuenta a través de unas notas que escribe desde la cárcel el porqué asesinó a Quilty pero a la vez dar cuenta de su gran

amor por Lolita y de immortalizarse en la escena literaria a través de ella al recuperarla para la eternidad y donde tendríamos entonces ese viejo tópico de *muertos pero eternamente immortalizados en el arte*. Y Humbert utiliza hipotextos que terminan por ser los fuertes arquetipos con los cuales Occidente ha etiquetado a la mujer y que al menos para este trabajo son, a saber: *La deidad* con la diosa Venus y la figura de las ninfas; *la doncella* con el poema “Annabel Lee” de Poe (The Poetry Foundation, s.f.); *la mujer demoniaca* con Lilith de la tradición judaica; *la libertina* con *Carmen* de Merimée (2011), además como figura exótica, y por último *la madre* manifestado en el popular icono de Marlene Dietrich. Porque, hay que aclararlo de una vez, la novela está plena de alusiones al cine y a la cultura popular mezcladas con esos textos canónicos. Lolita (como hace Madame Bovary con sus novelas románticas) lee con fervor toda suerte de cómics y revistas cinematográficas, por ejemplo.

En cuanto a la diosa Venus, hay que decir entonces que Humbert está constantemente aludiendo y comparando a Lolita con esta, en cuanto a su físico y color de piel. Una de ellas es por ejemplo cuando dice que Lolita “looked—had always looked—like Botticelli's russet Venus—” (Nabokov, 2012, p. 270).

Con respecto a las ninfas, Humbert llama a Lolita muy a su manera, *my nymphet*, -que significa pequeña ninfa- porque en definitiva se podría decir que la novela no es más que un intento de desentrañar en qué consiste la real naturaleza, encantadora y a la vez peligrosa, de estas deidades menores: tienen que estar encerradas en ese periodo de edad fetichizado por él -entre los 9 y los 14 años-. Dedicar páginas enteras a rastrearlas en la historia y se remite a los amores entre hombre maduro y dulce niña en los tipos literarios de la Beatriz de Dante, la Laura de Petrarca y la Virginia de Poe. Así por medio de la etiqueta literaria despersonaliza a Lolita y la convierte en un texto y ello tiene como fin convertir a Humbert más bien en víctima de lo literario y justificar así sus acciones.

Otro hipotexto realmente evidente en Lolita es el de “Annabel Lee” de Edgar Allan Poe porque la novela al inicio no alude realmente a nuestra nínfula sino al primer amor adolescente de Humbert llamado Annabel Leigh y que es una parodia, por supuesto, del poema anteriormente mencionado. Annabel Leigh y el joven Humbert vivían en un escenario bastante cercano al paraíso edénico, “in a pryncedom by the sea” (Nabokov, 2012, p. 9) dice Humbert parodiando por supuesto ese “in a kingdom by the sea” del poema de Poe. Pero para que haya drama e historia, relato y material narrativo tanta felicidad no puede ser durable. Esa felicidad que “the seraphs, the misinformed, simple,

noble-winged seraphs, envied” (Nabokov, 2012, p. 9) y que por supuesto ponen una barrera, un obstáculo en la forma de la muerte de esta suerte de doncella y que la manda para la eternidad, se corresponde con otras historias decimonónicas que tienen como punto central la muerte de la joven amante. Humbert no supera esa muerte y quiere recuperar ese amor perdido en toda suerte de niñas que tenían la misma edad de Annabel Leigh hasta encontrarla finalmente en una sola, en la “Annabel Haze, alias Dolores Lee, alias Loleeta” (Nabokov, 2012, p. 167) del relato. Pero antes de ello ha emprendido un viaje frenético por parques, orfanatos y sobre todo prostíbulos buscando la forma de acercarse a ellas para recuperarla. Pero esa Annabel perdida ya y reemplazada con prostitutas logran que el moralista Humbert las condene como a unas maléficas Lilith que en la tradición judaica representa a la primera mujer en igualdad de condiciones a Adán y que se ha venido a conocer como la mujer rebelde y demoniaca por naturaleza. Y es ahí donde empezará la dicotomía de Humbert y su carácter doble. Dice él, por ejemplo, en tercera persona refiriéndose a sí mismo que “Humbert was perfectly capable of intercourse with Eve, but it was Lilith he longed for” (Nabokov, 2012, p. 20). Y eso sí que sabe demostrarlo a cabalidad Humbert porque para curarse de su debilidad por las ninfulas se casa con Charlotte -madre de Lolita- solo para acceder en algún momento carnalmente a su hija. Una vez muerta Charlotte e iniciado todo ese periplo de Humbert y Lolita por los Estados Unidos, las cosas le empiezan a ir mal al primero ya que sospecha que alguien los persigue y que Lolita tiene un amante secreto. Ahí es cuando hace su aparición el hipotexto de *Carmen* de Prosper Merimée y este es perfecto porque ahí se conjugan las mismas formas con las cuales Humbert describe a Lolita: objeto exótico, sucia, grosera, frívola, en otras palabras, un ser que no está de ninguna manera al nivel de su gran cultura europea. Porque *Carmen* es la historia de esta gitana que tiene por consigna la libertad, el amor libre, la ausencia de ataduras y que muere a manos de un posesivo amante. De suerte que Humbert llama a Lolita *my Carmen, my carmencita, the gitanilla* y le propone, como en el hipotexto de Merimée, partir con rumbo incierto en ese encuentro final cuando ya Lolita después de haber escapado de las garras de Humbert y de haber errado durante un par de años por los Estados Unidos necesita dinero y espera ya un bebé. Porque si desde el mismo inicio Humbert había despachado la descripción de Charlotte comparándola con una simple “weak solution of Marlene Dietrich” (Nabokov, 2012, p. 37) y constantemente nos está señalando que madre e hija terminan por ser idénticas, que la una es la gran Charlotte y la otra la pequeña Charlotte hasta fundirlas en *Lottelita* podemos decir entonces que la

figura de Marlene Dietrich encaja perfectamente hacia el final con la joven norteamericana. Ese carácter doble que recorre de principio a fin la novela se pone aquí de relieve una vez más ya que en ese último encuentro cuando Humbert se da cuenta de que por más que Lolita no sea ya una nínfula, igualmente no podrá dejar de amarla. Que finalmente Lolita terminó por fumar, hablar y hacer gestos como su madre, en últimas, que se ha convertido final y definitivamente en el doble Charlotte-Dietrich, elocuentemente señalado por Humbert como “[a] kind of thoughtful Hegelian synthesis linking up two dead women” (Nabokov, 2012, p. 307).

Para finalizar, habría que decir entonces que *Lolita* representa una novela que es casi una enciclopedia del siglo XX con hipotextos de la más variada procedencia. Que *Lolita* representa todas las etiquetas puestas sobre la mujer pero reactualizadas bajo el fondo de las más modernas autopistas de los años cincuenta en los Estados Unidos. Autopistas repletas de vehículos transportando toda suerte de personajes escabrosos, criminales, autoestopistas en un paisaje donde esta pequeña *femme fatale* descendía para consumir coca-colas, chicles, cómics e ir al cine, porque como bien dice Humbert, parecía que todos los malditos avisos publicitarios estaban dirigidos a su pequeña *esclava* como la llamaba él, en un sórdido intercambio económico: ella le proporcionaba caricias y él le proporcionaba un techo, dinero y permisos para que ella pudiera ensayar en la obra de teatro que simplemente era una farsa para poder encontrarse con su amor secreto, con ese canalla de Quilty tan canalla como el mismo Humbert quien le había prometido ser una estrella de cine. En otras palabras, Lolita salió de unas garras para caer en otras y todo por el amor a Quilty y por la ilusión de convertirse en esa estrella de cine que siempre quiso ser, tal vez para ser igual de famosa a Marlene Dietrich, es decir para intentar acercarse a la imagen física de su odiada y a la vez recordada madre. Es decir, para convertirse en últimas en su propio doble.

Referencias

Annabel Lee by Edgar Allan Poe: The Poetry Foundation. (s.f.). Recuperado de <http://www.poetryfoundation.org/poem/174151>

Appel, A. (2012). Preface, Introduction [to *Lolita*]. En *The Annotated Lolita* (pp. v–lxvii). Londres: Penguin Classics.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Jones, H. M. (1995). *Nabokov's Dark American Dream: Pedophilia, Poe, and Postmodernism in Lolita*. University of New York, College at Brockport.

Mérimée, P. (2011). *Carmen*. Recuperado de amazon.com.

Nabokov, V. (1990). *Strong Opinions*. Nueva York: Vintage International.

Nabokov, V. (2012). *The Annotated Lolita. Lolita*. Londres: Penguin Modern Classics.