

La *niña fatal* y otros arquetipos femeninos en *Lolita*

WILSON OROZCO
Universidad de Antioquia

The Fatale Girl and Other Feminine Archetypes in *Lolita*

Abstract

In Vladimir Nabokov's literary version of *Lolita*, as well as in Stanley Kubrick's cinematographic version, is represented one of the strongest feminine paradigms of the 20th Century. The *fatale girl* who combines tenderness and innocence, but who also simultaneously incarnates the manipulative and dangerous woman, is combined in this recognised figure. Humbert Humbert, the narrator of the novel, recurs to five feminine archetypes to represent Lolita thanks to recognised forms of Western culture as well as with hypotexts easily discernible, namely: the major goddess and the minor goddess, the maid, the demonic woman, the libertine and the mother to give an account of Lolita, the typical fatale girl par excellence, who Stanley Kubrick knew how to expertly portray in his classic film

Key words: Lolita. Fatale girl. Feminine archetypes. Hypotext. Stanley Kubrick.

Resumen

Tanto *Lolita* de Vladimir Nabokov en su versión literaria como la de Stanley Kubrick en su versión fílmica, representan uno de los paradigmas femeninos más fuertes del siglo XX. La *niña fatal* combinación de ternura e inocencia pero que a la vez encarna a la mujer manipuladora y peligrosa se conjugan aquí en esta reconocida figura. Humbert Humbert, narrador de la novela, recurre a cinco arquetipos femeninos para representar a Lolita gracias a reconocidas formas de la cultura de Occidente como con hipotextos fácilmente reconocibles, a saber: la diosa mayor y la diosa menor, la doncella, la mujer demoniaca, la libertina y la madre dan cuenta de una sola, de Lolita, la típica niña fatal por excelencia y que Stanley Kubrick supo representar a cabalidad con su clásico filme.

Palabras clave: Lolita. Niña fatal. Arquetipos femeninos. Hipotexto. Stanley Kubrick.

ISSN. 1137-4802. pp. 7-27

Sin lugar a dudas, primero *Lolita* de Vladimir Nabokov y posteriormente la versión fílmica de Stanley Kubrick han convertido a esta figura 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:
Pero por supuesto lo único que hizo Nabokov fue darle nombre a lo que siempre había existido. Tanto así que afirma en *Strong Opinions* (1990) 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:

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 (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 la versión fílmica de Kubrick, 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 encarnada en una niña de 12 años (Agirre, 2010), una de las tantas niñas que con seguridad observó Nabokov 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” (cit en 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 una novela que cuenta 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 *guilty*, culpable 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, siendo una de las corrientes críticas más fuertes de la novela¹, 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. Pero, y sin dejar de lado esas versiones, Lolita es, a fin de cuentas también, 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 años, para terminar confesándonos que ya con 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.

¹ Por ejemplo JONES (1995).

Ese cambio, por supuesto, tal y como lo presenta Kubrick en su versión fílmica es evidente. Esta es la primera imagen en primer plano que nos ofrece de ella (F4):

Poco después de que Humbert ya haya decidido irse y no aceptar aquella casa que encuentra kitsch, representación de la clase media ascendente norteamericana. Charlotte, la madre de Lolita, lo invita para que conozca el jardín tal vez en un último intento de convencer a este hombre, a quien encuentra atractivo y así pueda paliar la muerte de su marido y la soledad consecuente. Así que le dice insistente que debe conocer el jardín y ello por supuesto tendrá resonancias simbólicas evidentes en el énfasis que hace del jardín, ¿jardín del Edén?:



– *You must see the garden before you go, you must!*

Y como en todo jardín, hay por supuesto flores y Lolita es una de ellas.

Ese conjunto de flores que, según las propias palabras de Charlotte:

– (...) *win prizes around here. They're the talk of the neighborhood.*

Y en la evidente insistencia para que Lolita esté en el mismo campo semántico que sus flores, remata cuando le presenta a Humbert tanto el ya mencionado jardín como a su adolescente hija:

– *My yellow roses, my...my daughter.*

Siguen unos cuantos segundos en los cuales Humbert está como hipnotizado por esa flor, que luego encontraremos que será una flor de fango (F5).



Ese primer encuadre de Lolita será idílico y allí representará la mejor tradición clásica y bíblica, aunque a su vez mezclada con artefactos de consumo, donde el capitalismo en los cincuenta ya ha hecho su entrada triunfal: Lolita escucha una canción en el ya omnipresente radio portátil, lleva unas gafas oscuras símbolo de la actitud *cool* en forma de pequeños corazones y lee despreocupadamente algún libro que en la novela serán revistas del corazón y cómics. Todo ello un evidente intertexto a la reconocida novela *Madame Bovary*. Porque Lolita igualmente combatirá gran parte de su aburrimiento con el consumo voraz de estas nuevas lecturas de índole popular.



El contraste será evidente cuando ya Lolita, convertida en una ama de casa y en embarazo, solo desea la ayuda económica de Humbert para poder seguir adelante con su matrimonio. Una ayuda económica que no estuvo nunca ausente en las relaciones entre ambos ya que bien se sabe, gracias a la novela obviamente y no a la película, que el intercambio de sexo, dinero y permisos era la constante.



Así que ese primer encuentro entre Humbert y Lolita parece corresponderse con el último, pero ya con evidentes cambios: Humbert no luce atónito sino amargado, Lolita no luce como una fría escultura sino que sonríe ya que necesita la ayuda económica de Humbert (F6, F7).

Así, y en la novela en particular, al no saber Humbert quién es Lolita (ni estar interesado en saberlo) lo que hace

es utilizar etiquetas de la mitología clásica, de la literatura y del cine para describirla de acuerdo con sus estados de ánimo y sus fases emocionales. 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 la literatura solo puede ser hipertextual. Es decir, la literatura entendida como un fenómeno de recreación, de alusión, de parodia y de reescritura de textos literarios ya preexistentes.

Así pues *Lolita* será la historia de este europeo que quiere contar 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 inmortalizarse en la escena literaria a través de ella al recuperarla para la eternidad y donde tendríamos entonces ese viejo tópico de *muertos ya pero eternamente inmortalizados en el arte*. 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 serán, a saber:

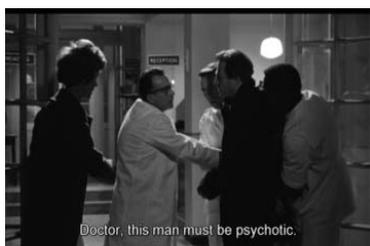
- a) La *deidad* mayor con Venus y las diosas menores como las ninfas.
- b) La *doncella* con el intertexto del poema *Annabel Lee* de Edgar Allan Poe.
- c) La *mujer demoníaca* con Lilith de la tradición judaica.
- d) La *libertina* con *Carmen* de Prosper Merimée (2011), además como figura exótica, y por último,
- e) La *madre* manifestado en el popular icono de Marlene Dietrich. Charlotte es comparada con esta popular actriz y a su vez Lolita termina por convertirse en la imagen de su propia madre en una síntesis hegeliana como bien lo expresa el narrador. El cine hace aquí su presencia como intertexto, una novela por lo demás plena de alusiones a la cultura popular en unión con los más diversos textos canónicos. Lolita (como hace Madame Bovary con sus novelas románticas) lee con fervor toda suerte de cómics y revistas cinematográficas como ya se ha dicho anteriormente.

De tal manera y para entrar en materia, tenemos que la diosa Venus es constantemente aludida por Humbert para comparar y describir a Lolita en cuanto a su físico y su 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).



A su vez, aquí podría servir como ejemplo fílmico este fotograma: Lolita emerge en ese jardín fetichizado, no de una concha como sucede en *El nacimiento de Venus* de Botticelli, sino en su versión moderna y lúdica con el hula hula (F8, F9).

Las alusiones eróticas son evidentes: ella en constante movimiento de caderas y la inevitable suspensión de las actividades intelectuales que esto supone para Humbert.



Porque este pasa de ser un contenido y culto aristócrata europeo, a caer en la locura, maniatado por unos siquiátras que no comprenden el dolor de la pérdida de su Lolita (F10, F11).



Ahora, con respecto a las ninfas, esas otras figuras utilizadas por Humbert para entender y describir a una adolescente idealizada, Lolita es llamada igualmente comparada y descrita por él como *my nymphet*, *-mi pequeña ninfa* (F12).

Este cuadro precisamente titulado *Ninfas y sátiro* de William-Adolphe Bouguereau muestra la difícil y escabrosa situación del personaje masculino. Humbert igualmente vivió preso de su deseo, persiguiendo niñas en París, luego en Nueva York hasta caer seducido por aquella que le representó la reencarnación de su primer amor. ¿No podría sonar a dominio, sumisión y un estado casi infantil esta imagen en la cual Lolita obliga a Humbert a comer tal vez como nunca lo había hecho este aristócrata? ¿Alimentado vulgarmente con las manos de otra persona (F13)?



Porque continuando con el tema de la nínfula, en definitiva se podría decir que la novela no es más que un intento de desentrañar en qué consiste su real naturaleza, encantadora y a la vez peligrosa, la naturaleza de esta deidad menor: tiene que estar encerrada 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 una víctima del destino y de lo literario y justificar así sus reprochables acciones al abusar sexualmente de ella.

Porque uno de los hipotextos más claramente evidentes en *Lolita* es *Annabel Lee* de Edgar Allan Poe. La novela al inicio no alude realmente a Lolita 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 principedom 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 duradera. 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 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.

Llama la atención que precisamente sea un poema de Poe el que Humbert le lea a Lolita, un poema que esta moderna adolescente tilda de “cursi” (F14).

Pero antes de haber encontrado a su principal níñfula, ha emprendido un viaje frenético por parques, orfanatos y sobre todo prostíbulos buscando la forma de acercarse a ellas para recuperar a su Annabel Leigh. Estas 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) (F15, F16).

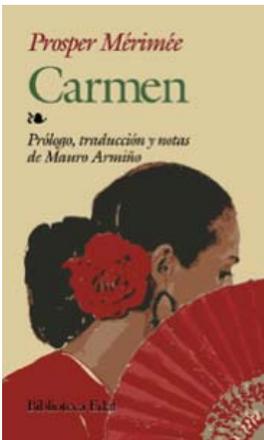
Y eso sí que sabe demostrarlo a cabalidad Humbert porque para curarse de su debilidad por las ninfulas se casa primero con Valeria y finalmente con Charlotte –madre de Lolita– solo para acceder en algún momento carnalmente a su hija.

Esto lo vemos perfectamente reflejado en este plano semisubjetivo de Humbert (F17). Poco antes de morir Charlotte, Humbert cumple con su labor de marido mientras contempla la foto de su adorada Lolita. La figura de las dos mujeres se complementan, una la "big Haze" en la cama y la otra la "little Haze" en la foto. Con la real yace y



cumple, con la anhelada la observa y terminará hundido en el desespero y el dolor por ella, en "dumps and dolors" como describe uno de sus días en la casa de Charlotte. Dolor, dolores y Dolores Haze serán pues palabras recurrentes en la novela y en el final de la vida de Humbert.

Una vez muerta Charlotte e iniciado todo ese periplo de Humbert y Lolita por los Estados Unidos, el dolor para Humbert empieza cuando 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.



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.

En el filme de Kubrick lo exótico, lo otro, esa mujer que arrastra al culto Humbert está dado igualmente desde lo español, desde los estereotipos reduccionistas y procedentes del romanticismo del siglo XIX con los toros (cuando Charlotte le enseña la casa a Humbert y cuando Humbert lee una carta en el cuarto de Lolita) y en el flamenco que una jocosa Charlotte intenta bailar (F19, F20, F21).



Aunque la concepción de Lolita hay que ubicarla en México para reforzar mucho más el exotismo (igualmente como Lola es llamada en la novela), y ello se refuerza a través de reproducciones procedentes de la cultura popular y del arte culto en una mezcla que termina por ser kitsch y del cual Humbert quiere huir hasta que tiene esa iluminación de encontrar a su nínfula tantas veces buscada.

La reproducción de un campesino reposa sobre, tal vez una reproducción de un cuadro de Van Gogh, y se sitúa diagonal a otra de Cézanne (*Casa y árbol*) (F22).



O cuando Humbert ingresa al cuarto de Lolita una vez ella ha ido al campamento al cual la ha enviado su madre, igualmente el infaltable sombrero mexicano y la guitarra se encontrarán al lado izquierdo (F23).



Y 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 “Mother Haze” y la otra “Haze, Dolores” hasta fundirlas en Lotlita podemos decir entonces que la figura de Marlene Dietrich encaja perfectamente hacia el final con la joven norteamericana así (F24, F25).



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* en su versión literaria y fílmica se convierte en 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 niña 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, 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 y quien le había prometido convertirse en 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 ser tal vez igual de famosa que Marlene Dietrich, para intentar acercarse a la imagen física de su odiada y a la vez recordada y llorada madre. Es decir, para convertirse en últimas en su propio doble.

Referencias

- AGIRRE, K. (2010). "Lolita de Vladimir Nabokov: historia de una obsesión (fílmica)". *Álabe*, (1), 1-15.
- APPEL, A. (2012). "Preface, Introduction [to The Annotated Lolita]", *The Annotated Lolita*, Londres, Penguin Classics, v-lxvii
- 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.
- KUBRICK, Stanley. *Lolita*. Reino Unido: MGM, 1962.
- MÉRIMÉE, P. (2011). *Carmen*. Recuperado de amazon.com.
- NABOKOV, V. (1990). *Strong Opinions*. Nueva York: Vintage International.
- NABOKOV, V. (2012). *The Annotated Lolita*. Londres: Penguin Modern Classics.