

**KUBRICK Y EL SIMBOLISMO POLÍTICO:
LOLITA (1962) COMO PROTESTA SOCIAL**

*Kubrick and Political Symbolism:
Lolita (1962) as a Form of Social Protest*

Dra. Silvia Raucci
Historiadora

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”

Recibido el 9 de Marzo de 2019

Aceptado el 17 de Mayo de 2019

Resumen. En 1962, Stanley Kubrick sorprendió a todo el mundo con la película *Lolita*, una película muy diferente de la visión cinematográfica y artística del director. Este estudio busca entender el porqué de esta elección tan inusual y, sobre todo, interpretar, a través del análisis de personajes y objetos escénicos, la posición política de Kubrick que usó *Lolita* como medio de protesta social. *Lolita* nació en un momento histórico particular y, junto a la obra posterior de Stanley Kubrick *Dr. Strangelove* (1964), constituyó un díptico especial con un contenido político oculto. Mientras en casi todas las películas de Kubrick tienen mucha importancia los efectos especiales, en esta fase de madurez artística, Kubrick utilizó mensajes subliminales y filtros escénicos para tratar de representar y criticar la sociedad de su época.

Palabras clave. Lolita, Sociedad, Política, Guerra, Poder, América, Europa, Símbolos, Objetos.

Abstract. In 1962, Stanley Kubrick surprised everyone with the film *Lolita*, a very different movie, far from previous director's cinematographic and artistic visions. The study intends to understand the reason of this unusual creation and, above all, to interpret, through the analysis of characters and scenic objects, Kubrick's political position, using the film as a means of social protest. *Lolita* and *Dr. Strangelove* (1964) form an innovator diptych with a hidden political message. While in almost all Kubrick films, special effects are very important, in this phase of artistic maturity, Kubrick used subliminal messages and scenic filters to represent and criticize the society he lived in.

Keywords. Lolita, Society, Politics, War, Power, America, Europe, Symbols, Objects.



©Warner Home Video

Lolita de Stanley Kubrick, así como la novela de Vladimir Nabokov, en la que se basa, no parece necesitar de muchas presentaciones. Todo el mundo conoce la historia del profesor Humbert Humbert y de la joven Dolores Haze, la niña americana que, con su encanto de bruja, manipula Humbert, empujándolo a un amor mórbido, perverso. Otra versión, en cambio, describe al profesor como el único culpable de este amor insano y Lolita sólo como una marioneta en las *manos* de un ogro. De todas formas, la trama, más o menos conocida, es sólo un marco, el envoltorio externo de quien ha hojeado *Lolita* pero nunca leído.

Lolita es una novela (1), y después una película de pura propaganda política. Un análisis intensivo de la figura de Kubrick nos lleva a pensar en un verdadero proyecto político, oculto detrás de *Lolita* y que llegará a su paroxismo con otra producción importante: el *Dr. Strangelove* en 1964.

Las primeras dudas en cuanto a las elecciones estilísticas de Kubrick se expresan inmediatamente, visto y considerando que *Lolita*, desde un punto de vista cinematográfico es una película que no corresponde a la forma tradicional de trabajar y de pensar de Kubrick. De hecho, es recordado por las producciones con un fuerte impacto visual y por el uso sabio de los efectos especiales, capaces de enfatizar la fuerza devastadora de las imágenes (2). Para confirmar esta tesis, contribuye un elemento considerable: de las trece nominaciones para el Oscar, Kubrick ganó sólo una vez en 1969, con la película *2001: una Odisea del espacio*. Este premio, obtenido por el buen uso de los efectos especiales, manifestó una vez más su talento de “técnico”, logrando también con esta película una de sus más altas ambiciones: reducir al mínimo los diálogos y ofrecer a los espectadores un estado de aislamiento espacial, un universo desprovisto de palabras, innecesarias donde la verdadera fuente de comunicación era la fuerza de la inmediatez de la imagen (3).

Lolita en este contexto parece ser una película “fuera de la caja”, tal vez trivial para un director tan interesado en los efectos especiales. ¿Por qué, entonces, Kubrick, contacta con Nabokov e insiste para tenerlo como su guionista? ¿Por qué Kubrick quiere Lolita? ¿Qué representa en realidad?

Para entender su interés es necesario considerar el contexto histórico en el que ha vivido Kubrick y los acontecimientos históricos que han ocurrido en 1962, año de la primera proyección de *Lolita*.

En este año la URSS acuerda enviar armas a Cuba, y después de unos meses explota la crisis de los misiles, resuelta en poco tiempo gracias a la intervención del líder soviético Nikita Krushev (4). El 12 de septiembre, el presidente John Fitzgerald Kennedy, en la Universidad de Rice en Texas, pronunciará las famosas palabras “elegimos ir a la Luna”, para comunicar al pueblo estadounidense la decisión de ir a la Luna. Este evento es emblemático ya que las palabras pronunciadas pronto se convertirán en el lema del poder americano, al infundir en el pueblo un gran sentido de confianza y una nueva condición psicológica, garante del mantenimiento del sentido de superioridad de la Nación. Este sentido de ser primero, en el espacio y en el mundo, por supuesto, es el verdadero protagonista de la película en la que los personajes son sólo símbolos, peones en un juego de fuerza escondido en el tablero de la dominación económica y social del gigante americano (5). Para empezar, Estados Unidos están en cada paso de la película, en personajes y objetos. Todos los personajes se someten al encanto americano de una manera pasiva: Lolita está hechizada por todo lo que representa el consumismo, deslumbrada por el brillo de las tiendas y de las vallas publicitarias, esclavizada por marcas y etiquetas de la época que se adhieren a la doctrina americana del Capitalismo.



©Warner Home Video

Lolita está enamorada de América; chupa con una pajita la Coca-Cola, como si fuera el combustible que alimenta el motor de su esplendor, de su juventud. Lolita, vestida como una *pinup* o con uniforme escolar americana, utiliza su encanto como un arma, y Humbert es incapaz de resistir a su actitud arrogante y segura. Lolita corrompe con su belleza y cede a la corrupción al mismo tiempo, por ejemplo cuando acepta comprometerse con Humbert por algo de dinero o por participar en la recitación de fin de año. Hay una lógica del mercado oculta detrás de Lolita, una lógica en la que siempre hay un vendedor y un comprador; cada acción de los personajes está calculada, siempre hay algo que conseguir a cambio, ninguna emoción es verdaderamente genuina y sincera. El escabroso mundo de las provincias americanas es descrito con atención por la cámara de Kubrick: los moteles donde los dos personajes hacen parada como vagabundos después de la muerte de la madre de

Lolita, las secretarias que trabajan aburridas, todas las casas que se ven iguales a lo largo del camino. Kubrick trata de contar la historia de América, a través de la sucesión de escenas, usando símbolos y personajes ambiguos. La realidad de la clase media de la provincia americana se representa más que en cualquier otro personaje, en la madre de Lolita, Charlotte Haze (en la película interpretada por Shelley Winters) un personaje complejo y muy diferente de los demás. La belleza no es su rasgo distintivo, ni la inteligencia; sus comportamientos malos son compadecidos por el espectador que no puede odiar a este personaje tan débil. Tenemos que reconocer que en un mundo tan sucio, Charlotte es la única que logra probar un sentimiento auténtico. Mientras Lolita y Humbert se comportan como mecanizados, casi ignorando las consecuencias de sus acciones (6) y de la opinión pública, Charlotte vive constantemente con miedo a ser juzgada por la sociedad. Se casa con Humbert, muy probablemente solo para evitar chismes sobre el hecho de que ha dado hospitalidad a un extraño en su casa; en este sentido, el matrimonio es un acto jurídico para regularizar su relación a los ojos de la gente. Igualmente organiza reuniones en su casa para rodearse de la gente más importante de la ciudad y tener un poco de atención. El vértice de su vínculo con la opinión pública se manifiesta cuando descubre en el diario secreto de Humbert el interés de su marido por su hija. La reacción no es la de una mujer herida sino que fue cegada por la vergüenza probada. Charlotte amenaza a Humbert de pintarlo como un monstruo en frente de de amigos y conocidos. La suya es una verdadera amenaza “social”. Charlotte, en cierto sentido está en antítesis con su esposo: mientras que la mujer está perfectamente situada dentro de la dinámica social, Humbert es un inadaptado, porque es incapaz de conformarse con la realidad que lo acoge; rechaza todas las convenciones sociales y no puede vivir de acuerdo a los cánones impuestos por la sociedad. Enamorarse de una menor, de su hijastra, significa romper un tabú milenario.



©Warner Home Video

En la vision social de Kubrick, hecha de marionetas sin expresión, nos encontramos con la figura de Humbert un hombre que, aun siendo a menudo débil y torpe, es tal vez el único que niega la hipocresía sin perseguir una falsa respetabilidad, una decisión valiente que lo llevará a la exasperación. En este sentido, en la película hay imágenes infladas, a menudo grotescas, como el intento de los médicos de poner una camisa de fuerza: elemento de control y un intento de llevarlo al mundo de los “normales”, los socialmente adecuados (7).

Kubrick pone de relieve la creciente locura de Humbert, locura que progresa peligrosamente sin dejar entender lo que es real y lo que no lo es. Humbert empieza a sufrir de alucinaciones, no sabe distinguir lo verdadero de lo falso, porque ve lo que lo rodea como una amenaza. Lolita es la verdadera razón

de su alienación, pero también el único consuelo en un mundo falso que no acepta. Humbert es un personaje enigmático que se nos escapa. Pensando en el desarrollo auto-diegético del libro de Nabokov y en el ajuste confesionario de la novela, Humbert nos aparece como un personaje que nunca habla directamente de sí mismo, y sólo lo hace a través de filtros como los ojos de los otros personajes. Usando a Humbert como instrumento, y a través de su simbología personal y política, Kubrick ofrece al mundo una Europa incierta, nunca propiamente protagonista, que vive a través de la reflexión de una América dominante y al mismo tiempo inalcanzable.

Lolita, que en este sentido encarna la frescura y el encanto del nuevo continente, es un fetiche y el elemento de adoración de Humbert; a veces nos parece una imagen sagrada más que una niña real. Probablemente la distancia de Lolita también se refleja en los gestos: Humbert nunca se acerca con violencia a la chica, pero, como alguien que está ardiendo de pasión, toca las partes del cuerpo, acariciando las manos y los pies como un fiel con una estatua votiva de la Virgen. La escena icónica del actor James Mason que pone el esmalte en las uñas de los pies de Sue Lyon es la mejor manera de describir esta expresión de “contacto falso” entre los dos protagonistas.



©Warner Home Video

Las referencias políticas de Kubrick reviven con mayor intensidad en el personaje de Claire Quilty, el antagonista de Humbert Humbert. Con Quilty, Kubrick experimentó con la figura del doble, una especie de fantasma y de alter ego, un espectro que Humbert enfrenta constantemente. Humbert considera a Quilty una comparación fija y obsesiva que se repite en su vida; Quilty representa la seguridad y la fuerza que él nunca tendrá.

Aún más importante es que usando estas dos figuras, Kubrick no sólo alude al activismo del poder estadounidense y a la pasividad de Europa, sino de una manera más observadora y aguda implica, como sucede en la realidad, una relación de fingida amistad y alianza. Quilty es un personaje que nos confunde con innumerables disfraces y desplazamientos. El poder de Quilty reside en la máscara que lleva: es un caballero oscuro que puede permitirse el lujo de ser lo que desea porque, a diferencia de Humbert, no está limitado por ninguna etiqueta. Quilty es un artista, inspiración pura, es el encanto que manipula a Lolita y a cualquier otra persona que no puede negar su carisma, Humbert incluido.

Para esta interpretación particular, Kubrick eligió a Peter Sellers, por su gran experiencia en el campo de la comedia. La ligereza de Sellers, según el director, habría sido capaz de mitigar un carácter tan oscuro oscuro y grave y materializar una verdadera “bufa pesadilla”, quizá más inquietante. América está muy presente en los objetos que aparecen en la película. Los cigarrillos que Quilty fuma son de una marca estadounidense muy conocida (8) y en el marco de bronce de la pintura bajo la cual Quilty se agacha después de haberle disparado Humbert aparece la fecha 1776: Fecha de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América.



©Warner Home Video

1-7-7-6 es también el número de teléfono que Charlotte pronuncia muy claramente y que, como un código de identificación, también aparecerá en una de las últimas producciones cinematográficas de Kubrick: en *El resplandor*, de hecho, detrás de la fotografía final aparece la fecha 4 de julio, casi para simbolizar un antiguo vínculo entre sus obras.

Quilty se mueve en un contexto que alude a la presencia de un “Nuevo Mundo”, vive en una especie de castillo, una fortaleza donde se conservan valiosos objetos y reliquias de la guerra. Este personaje comenzará el desarrollo de la centralidad de la fuerza bruta, del tema de la guerra que se materializará de una manera aún más explícita con el trabajo posterior de Kubrick: el *Dr. Strangelove*, película en la que el tema de la guerra encaja perfectamente con el mensaje político.

En *Lolita*, el conflicto que Kubrick busca obsesivamente se encuentra en el contraste psicológico entre los personajes que se convierte en una batalla física en la escena de la matanza de Quilty. El duelo entre los dos personajes es la primera escena que abre la película y la que cierra la novela de Vladimir Nabokov. Esta inversión subraya de una manera aún más intensa, como todo según Kubrick procede en el choque de dos fuerzas, la imposición de una parte sobre la otra.

La guerra para este propósito es el instrumento por el cual Kubrick logra explicar a sus espectadores este tipo de oposición, el campo de aplicación perfecto para la descripción del comportamiento humano y de las dinámicas sociales que lo determinan (9). La guerra no es siempre física, muchas veces como en el caso en *Lolita* y luego de *Dr. Strangelove*, la guerra es un juego matemático, que se determina por cálculos y lógica, acciones y reacciones. El choque, entonces, no siempre es directo, sino oculto detrás de una velada presión psicológica, detrás del intercambio político y ideológico, escondidos en sus producciones cinematográficas. El choque también puede ocurrir a distancia, como se demuestra en *Dr. Strangelove* cuando con la presión de un simple botón se puede determinar el destino del planeta, o desencadenar un ataque atómico gracias a un código cifrado secreto.

Lolita, desde un punto de vista artístico, junto al *Dr. Strangelove* es un díptico, o por cierto una película necesariamente propedéutica. Cuando Kubrick se reunió con Nabokov era consciente de estar frente a una novela difícil de hacer filmicamente, además una novela especialmente criticada por su historia ambigua. A pesar de las obvias dificultades, Kubrick tiene necesidad de un libro como éste para describir su proyecto político; un libro en el que la pulsión sexual es la personaje principal. El sexo así como la guerra establece un momento de explosión y se refiere a la fuerza ancestral del hombre. Los instintos indomables de los seres humanos son el sexo, el apareamiento concebido como la necesidad de sostener la continuación de la especie y la guerra, entendida como el instinto para afirmarse en la

sociedad y garantizar con la aplicación de la fuerza un cargo predominante. El sexo y la guerra son inseparables en la concepción de la película de Kubrick. Ambas películas se desarrollan en torno al control de los impulsos y de las debilidades sentimentales. Asistimos a un proceso continuo por la supremacía de la raza, el hombre sobre la mujer, la fuerza política y cultural de una nación dominante que aplasta otra.

El *Dr. Strangelove* se centra en el espíritu de autopreservación del hombre, dividido entre la lucha por su propia supervivencia y el exterminio del enemigo (10).

Dr. Strangelove alcanza el paroxismo de la visión antropológica de Kubrick, pero también en *Lolita* podemos percibir de una manera menos marcada el mismo mensaje. Los protagonistas están buscando obsesivamente un sentido de equilibrio y parece que se alcanza sólo cuando se eliminan los personajes más incómodos. El asesinato de Quilty por ejemplo es un momento catártico real, así como la muerte de Charlotte, que simboliza para Humbert un momento de liberación.

La liberación entendida como un proceso de purificación del alma, entonces, es un elemento muy importante, que se manifiesta en varias ocasiones. No es una coincidencia que el libro de Nabokov, cuyo título original era: *las Confesiones de un viudo, de raza blanca*, enfatiza el hecho de que Humbert, después de haber matado a Quilty, escribirá la novela desde la cárcel donde pasará sus últimos días. La prisión es un tiempo de renacimiento, de la expiación de los propios pecados, y por lo tanto, de purificación. La cárcel es un universo paralelo en el que se restablece lentamente la legalidad y el ofensor adquiere conciencia del error cometido; en cierto sentido, la cárcel es un filtro a través del cual se puede mirar a la realidad, porque solo en este contexto se puede compadecer el mundo podrido y recuperar la justicia.

Una última reflexión sobre *Lolita* cubre la representación visual: la elección de utilizar escenas en blanco y negro se constituye como un proyecto artístico razonado y bien articulado (11). En efecto, *Lolita* se presenta a los ojos del espectador sin artefactos, simple representadora de la realidad como si fuera un documental. Otra interpretación podría ser la de elegir el blanco y negro para comparar la historia de *Lolita* con un sueño, sueño donde todo está permitido incluso una historia éticamente inaceptable como la de Humbert y Lolita.

La verdad es que *Lolita* no tiene efectos especiales, ya que no los necesita, los espectadores ya están bastante comprometidos en interpretar los muchos rostros de los protagonistas y de las máscaras que llevan. En comparación con la novela de Nabokov, Kubrick cambia el ritmo de la historia (manteniendo la secuencia narrativa), amplía algunas escenas y condensa otras para evitar similitudes triviales con la novela, llevando de esta manera al espectador a proyectarse en el mundo de Kubrick, un mundo drástico donde no hay medias tintas sino sólo una contraposición neta entre bueno y malo, correcto e incorrecto, aceptable e inaceptable, guerrero y pacífico, y entonces blanco y negro.

Hay un último punto en el que se puede sustentar el proyecto político de Kubrick y encontrar un cierto paralelismo en la actualidad de un país: en el arte de la persuasión. Todos los personajes de *Lolita* están luchando, como hacen los políticos, para persuadir a los demás de la bondad de sus acciones, diciendo continuamente trabajar para alcanzar la justicia y el bienestar social (12).

Kubrick es el único que ha sido capaz de entender el verdadero significado de *Lolita*. *Lolita* no es la historia que todo el mundo cree, *Lolita* no es la historia de una chica atrevida y coqueta. Es un largo análisis interior, un proceso de purificación y de desprendimiento de lo podrido social. *Lolita* es el espejo de la sociedad en la que vivió Nabokov, Kubrick, y donde todavía vivimos ahora; una sociedad que juzga y no se auto-juzga, que predica el bien y persigue el mal en todas sus formas.

Notas

(1) La novela, escrita en 1955 en inglés fue publicada por Olympia Press, una editorial francesa. Después de las respuestas negativas de los editores, Nabokov se dirigió a una editorial que en aquellos años había publicado las obras de Henry Miller. El mismo Nabokov, en el prólogo de la edición francesa y luego italiana (*V. Nabokov, sobre un libro llamado Lolita, el 12 de noviembre de 1956, Tomo adjunto a la reedición de V. Nabokov, Lolita, el Adelphi, Milán, 1996*) dijo que, en realidad, había pensado en la historia de *Lolita* entre el 1939 y 1940, cuando, forzado en casa por una fuerte neuralgia, había escrito una novela con la misma trama de *Lolita*, publicada más tarde con el título de “El encantador”. Uno de los mayores críticos de la obras de Nabokov, Alexander Dolinin, afirmó haber identificado alguna correspondencia entre la historia de *Lolita*, y la del caso de Sally Horner, una joven estadounidense secuestrada por un pedófilo. A pesar de las diversas suposiciones, Nabokov, en todas sus entrevistas, declaró no haber entrado nunca en casos de crónica en sus novelas (McGRAW H., *Strong Opinions*, New York, 1973).

A pesar de la génesis incierta de la novela, *Lolita* cobró más que *Lo que el viento se llevó* de M. Mitchell. Hoy, según el periódico parisino *Le Monde*, ocupa la vigésimoséptima posición entre los cien libros más influyentes del siglo (SAVIGNEAU J., *Écrivains et choix seguramentaux*, Le Monde Fr., Octubre 15, 1999).

(2) FALSETE M., *De Stanley Kubrick, una Narrativa y el análisis estilístico*, Praeger, Connecticut, 1994.

(3) Kubrick ha dicho haber intentado en algunas películas como *2001: una Odisea del Espacio* ir más allá de las habituales referencias para emocionar al espectador a través del uso de imágenes y sonidos, Cf. CAZALS T., *L’Homme labyrinthe*, *Cahiers de cinema* 401 (noviembre de 1987), 24.

(4) ROMERO F., *Historia de La guerra fría. El último conflicto para Europa*, Einaudi, Torino, 2009.

(5) «Si un letrero de un café proclamaba «Bebidas Heladas», se estremecía automáticamente, aunque todas las bebidas estaban heladas por todas partes. Lo era el destinatario de todos los anuncios: el consumidor ideal, el sujeto y objeto de cada letrero engañoso». Cit. NABOKOV V., *Lolita*, Adelphi, Milán, 1996, 187.

(6) Stanley Kubrick comentó el mito de Ícaro declarando que el verdadero mensaje no era “permanecer alejado del sol”, sino construir alas más fuertes. Los protagonistas de Kubrick fallan porque no piensan en las consecuencias de sus acciones. Son castigados por desconocimiento social. McGRAW H., *Strong Opinions*, New York, 1973.

(7) NORMAN K., *The Cinema of Stanley Kubrick*, Continuum, New York, 1989.

(8) La marca de cigarrillos Drome que Quilty fuma fue introducida por la compañía R. J. Reynolds. La empresa fue fundada en 1913. En el mercado hoy día es la marca Camel.

(9) MAGNISI D. & COSTARELLA L., *The horizons of the cinema of Stanley Kubrick*, Adda, Bari, 2003, 10.

(10) Si, en otras películas, la guerra de Kubrick surge de una comparación de una parte que trata de superar a la otra, como sucede, en cierto sentido, en *Lolita*, donde el conflicto es de naturaleza psicológica, en el *Dr. Strangelove* se lleva a cabo el concepto de exterminio. Con las nuevas tecnologías de la guerra la violencia total puede materializarse con sólo pulsar un botón que borra en un instante a toda la civilización. Con el *Dr. Strangelove* Kubrick comenzará a considerar esta nueva forma de violencia usándola como tema de sus producciones cinematográficas. La idea del genocidio se insertó secretamente dentro del reciente *El resplandor*. De hecho, hay muchos elementos ocultos que sugieren una referencia al Holocausto. En la película, se producen una serie de mensajes subliminales: el número 42 se refiere al año de la solución final de los nazis; la máquina de escribir del protagonista es un Adler, una marca alemana que significa águila y se refiere al simbolismo del Tercer Reich. También en la famosa escena del hacha, Jack canta la canción de los tres cerditos, dibujos animados de Disney acusado en el ‘33 de contenidos antisemitas. BEXTER D., *Walt Disney’s Three Pigs, 1933*, Cartoon Research, Jerry Beck, New York, 18 de mayo de 2016.

(11) LASAGNA R., *El mundo de Kubrick, Cine, Estética, Filosofía*, Mimesis Edizioni, Roma, 2014.

(12) CIMENT M., *StanleyKubrick*, Calman-Lévy, Paris, 1987.