

Poslolitismo: el legado de Lolita en el cine indie del siglo XXI

Post-lolitim: the Lolita's Legacy in the XXI's Indie Cinema

ARIMA LEÓN

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Recibido: 28/1/2018

Aceptado: 2/7/2018

doi: <https://doi.org/10.20318/femeris.2018.4328>

Resumen. En este trabajo realizo un recorrido a la inversa desde las películas *La Belle Personne* (Christophe Honoré, 2008), *Fish Tank* (Andrea Arnold, 2009) y *The Diary of a Teenage Girl* (Marielle Heller, 2015), hasta llegar a su germen: *Lolita* (1955), novela escrita por Vladimir Nabokov y adaptada a la gran pantalla por Stanley Kubrick en 1962. A partir de esta conexión, analizo los aspectos definitorios de esta nueva *poslolita*, enmarcando el personaje en un viaje narrativo concreto y un discurso feminista consciente. El viaje consta de tres momentos clave: una primera toma de contacto, el encuentro sexual y la liberación de la situación de opresión. En cuanto al discurso feminista, este revisa la figura de las *poslolitas* como objeto de deseo, además de la relación con el adulto y la iniciación sexual de las jóvenes. Estas tres películas suponen la reinterpretación del mito que Kubrick crea en su filme. Asimismo, esta nueva lectura del *lolitismo* se entiende a partir de la apropiación femenina de un discurso que ha sido explotado casi en exclusivo por hombres. Esto, sumado a la manifestación de no depender de la figura masculina para alcanzar la felicidad, hacen de *The Diary of a Teenage Girl* la máxima expresión de esta nueva *poslolita*.

Palabras clave: Feminismo, cine, indie, Lolita, Nabokov.

Abstract. *La Belle Personne* (Christophe Honoré, 2008), *Fish Tank* (Andrea Arnold, 2009) and *The Diary of a Teenager* (Marielle Heller, 2015), up to its germ: *Lolita* (1955), a novel written by Vladimir Nabokov and adapted to the great screen by Stanley Kubrick in 1962. From this connection, I analyze the final aspects of this new *postlolita*, framing the character in a concrete narrative journey and a conscious feminist discourse. The trip consists of three key moments: a first contact, the sexual encounter and the liberation from the situation of oppression. As for the feminist discourse, it reviews the figure of the *postlitas* as an object of desire, in addition to the relationship with the adult and the sexual initiation of young people. These three movies suppose the reinterpretation of the myth that Kubrick creates in his film. Also, this new reading of *lolitism* refers to the feminine appropriation of a discourse that has been exploited almost exclusively by men. This, added to the manifestation of not depending on the male figure to achieve happiness make *The Diary of a teenager* the ultimate expression of this new *postlolita*.

Keywords: Feminism, film, indie, Lolita, Nabokov.

* arimaromarey@gmail.com

1. Introducción

La relación entre hombre adulto y mujer joven (en la mayoría de los casos, niñas pubescentes) ha sido fuente de inspiración de diversos textos culturales a lo largo de la historia. Es un hecho arraigado al sistema patriarcal que rige nuestra sociedad, donde el hombre, jefe de la relación, puede llevar el control de la misma gracias a la inferioridad que proporciona la falta de experiencia de la joven. Los distintos discursos artísticos, ya sean del medio literario, pictórico, cinematográfico, fotográfico o teatral, son siempre un reflejo de las costumbres y la idiosincrasia que rodea a sus creadores. Por lo tanto, Vladimir Nabokov, con su obra *Lolita* (1955), no ha creado una historia original; ya la escribieron Petrarca, Dante y Poe, como él mismo se encargó de reflejar en su novela. Lo destacable del novelista ruso es su destreza al presentar esta singular “historia de amor” con tanta naturalidad. Y es que el constructo por el que surge esta investigación es: ¿existió realmente una historia de amor?

Como mostraré a continuación, los estudiosos de la obra de Nabokov han realizado, en su mayoría, una lectura incompleta del personaje de Lolita, analizando solo las sombras que esta “luz” generaba en el relato de Humbert Humbert, sin preocuparse por la forma o la dirección de los haces. Pero, ¿Lolita es solo luz o también es una adolescente que se acuesta con hombres mayores? ¿Qué es ser “una lolita”? ¿Es edad, actitud o estética? Lolita no es nada de eso y, a la vez, lo es todo. Yo vi en la novela un viaje narrativo que va mucho más allá del *ninfulismo* de Nabokov o del *lolitismo* de Kubrick que, desde la película de 1962 hasta nuestros días, se ha ido desarrollando y sofisticando cada vez más. *Lolita* es la historia de una niña víctima de la opresión patriarcal que se convierte en mujer en busca de su libertad. Es en las películas *La Belle Personne* (Christophe Honoré, 2008), *Fish Tank* (Andrea Arnold, 2009) y la más reciente *The Diary of a Teenage Girl* (Marielle Heller, 2015), donde encuentro una serie de características comunes, las cuales iré desgranando a lo largo del análisis de esta “Lolita indie”.

Para comenzar, haré un breve recorrido por los aspectos más relevantes de la novela de Nabokov, atendiendo a las diferencias con la adaptación cinematográfica a cargo de Stanley Kubrick y el surgimiento del mito de la lolita a partir de la misma. Seguidamente, propondré el concepto de *poslolitismo*, definiéndolo a partir de las características presentadas por los filmes, sobre todo, las relacionadas con los personajes femeninos abordados como objeto de deseo, la relación de las adolescentes con el adulto, su iniciación sexual y el viaje narrativo como medio de liberación.

El objetivo general que pretendo alcanzar con este estudio es analizar la influencia de la Lolita de Nabokov en el cine independiente del siglo XXI. Los objetivos específicos consisten en extraer los rasgos fundamentales del personaje (tanto literario como cinematográfico) de Lolita, comprobar de qué modo se cumplen en los ejemplos contemporáneos y ratificar que la evolución de estos personajes ha llevado a la concreción de un viaje narrativo particular.

Antes de dar comienzo a esta investigación, quisiera mencionar que, para Nuria Varela, el feminismo es como una linterna que ayuda a descubrir las zonas ensombrecidas

por el patriarcado (2005, p. 21). Para Gemma Lienas¹, se concreta en unas gafas violetas que, a modo de filtro, permiten ver todas las situaciones en las que la mujer es sometida. Es esta la razón por la que, antes de iniciar este apasionante viaje por el cine y la literatura, lectores y lectoras se tendrán que poner las gafas de sol en forma de corazón que Sue Lyon lucía en el cartel publicitario de *Lolita* (1962). De esta forma, junto conmigo, comenzarán a ver el reflejo de Lolita en el cine independiente contemporáneo.

Al iniciar este trabajo, no solo me cuestiono el tipo de lectura que llevaré a cabo, que en este caso será la feminista, sino desde qué punto de vista voy a abordar el análisis del personaje. Para la elección de dicha perspectiva ha sido fundamental el artículo de Lola López Mondéjar “De Lolas y Lolitas: la sumisión intelectual de la mujer”. La autora reivindica la lectura del personaje de Lolita, no como una *femme fatale* (victimaria), sino como una niña que ha sufrido violaciones por su padrastro durante dos años de su vida (víctima). Además, realiza un recorrido por las interpretaciones de diversos teóricos, con el fin de demostrar cómo *Lolita* también ha sido víctima de su propio estudio.

La construcción femenina a través de la mirada del hombre es una realidad que azota el imaginario colectivo día tras día, desde cualquier medio. Se presenta continuamente a la mujer como objeto de deseo; una mujer que carece de realidad, amplitud y redondez. Por este motivo, son tan vigentes los discursos teóricos de Laura Mulvey y Teresa de Lauretis, pues, a nivel creativo, siguen existiendo casi las mismas deficiencias que en los años 70.

Annette Kuhn, en su libro *Women's Pictures: Feminism and Cinema (Cine de mujeres. Feminismo y cine, 1982)*, explica que la teoría feminista del cine atiende a “una preocupación que puede ser compartida por distintas prácticas feministas: la de ser sensibles a lo que a menudo pasa inadvertido, a lo que se toma por natural [o] a lo que se da por supuesto en una sociedad sexista” (1991, p.86). Por este motivo, es fundamental singularizar esta problemática, pues debido a la idiosincrasia cinematográfica (su nivel de realismo o el uso habitual del montaje analítico), los espectadores aceptan una serie de comportamientos o roles que contribuyen a perpetuar el yugo de la mujer.

Atendiendo al discurso de Kuhn, “hacer teoría fílmica feminista del cine es en sí comprometerse en una labor política” (1991, p.10); por lo tanto, es necesario tener herramientas para la elaboración de un análisis crítico que supere la apariencia superficial de los elementos que conforman el discurso fílmico. Según la autora, el feminismo se ha apoyado desde el principio en otras perspectivas relacionadas con el formalismo, la semiótica² y el psicoanálisis; por ello, el estudio de la forma, los símbolos y los comportamientos de los personajes vendrán implícitos en el presente estudio, sin decantarse por ningún esquema concreto. Será del análisis cualitativo de los filmes de donde extraeré los elementos que soporten el discurso del estudio.

¹ Gemma Lienas es la autora de *El diario violeta de Carlota* (2001), un libro donde plantea esta misma metáfora sobre la perspectiva feminista.

² Añadiendo a este respecto que “el objetivo del método estructuralista/semiótico adecuado a la teoría feminista del cine consistiría en sacar a la luz los procesos por los que se llega a constituir a la mujer en mito es un significante fijo en las prácticas textuales de construcción del significado” (Kuhn, 1991, p.91).

2. El germen: de Nabokov a Kubrick

Vladimir Nabokov publica su novela *Lolita* en 1955, gracias a la editorial Olympia Press de París, la misma que apostó por otros autores tan controvertidos como Henry Miller y su trilogía *The Rosy Crucifixion* (*La crucifixión rosada*, 1949-1959) o *The Naked Lunch* (*El almuerzo desnudo*, 1959) de William Burroughs. Los lectores estadounidenses tuvieron que esperar tres años más para que la novela se editara en su país. Pero la espera mereció la pena, no solo para ellos, sino también para Nabokov. Y es que *Lolita* supuso la consagración del autor en la literatura. A pesar de su origen ruso, el novelista escribió su obra maestra en inglés, idioma que adoptaría en su exilio tras el triunfo de la revolución de 1917. Según *The New York Times* (1996), *Lolita* es considerada la cuarta mejor novela anglosajona del siglo XX, solo superada por *Ulysses* (*Ulises*, 1922) y *A Portrait of the Artist as a Young Man* (*Retrato del artista adolescente*, 1916), ambas de James Joyce, y la obra seminal de F. Scott Fitzgerald *The Great Gatsby* (*El gran Gatsby*, 1925).

Lolita es la confesión en primera persona de Humbert Humbert a los jueces del tribunal que va a juzgarlo por homicidio. Humbert, emigrante europeo, un intelectual culto de 42 años, alquila una habitación en una casa suburbial de un pueblo norteamericano y se enamora perdidamente de la hija de su casera viuda, Lolita, una niña de doce años. Humbert se casa con Charlotte Haze, la madre de Lolita, pero solo piensa en la manera de deshacerse de ella para quedarse a solas con su hija. La suerte se le presenta cuando Charlotte es arrollada por un coche; de esta forma, el incestuoso padrastro puede, al fin, quedarse a solas con la pequeña huérfana, que, para sorpresa de Humbert, es quien inicia el primer encuentro sexual. Durante un tiempo, Humbert y Lolita van de motel en motel huyendo de sí mismos, hasta asentarse en una localidad de Nueva Inglaterra, donde Lolita retoma sus estudios en un colegio femenino. Poco después reinician el viaje por Estados Unidos, pero Lolita acaba fugándose con Clare Quilty, un dramaturgo amante de la pornografía y antiguo amigo de su familia. Tras una tortuosa búsqueda, Humbert da con el paradero de Quilty y lo asesina. Busca, entonces, a Lolita, a la que finalmente encuentra, ya una joven de dieciséis años, casada y embarazada, en un pueblo perdido llamado Coalmont.

Humbert Humbert achaca el origen de su tendencia pedófila al trauma que le supuso la muerte de su primer amor, Anabel, entonces una niña de su misma edad; es precisamente por tener los mismos años que Humbert, que este no la puede identificar como una nínfula, pero, sin duda, “Lolita empezó con Anabel” (Nabokov, 2016, p.20). El concepto de *nymphet* [nínfula] se define como un tipo de niña por la que el narrador siente especial debilidad y que explica en los siguientes términos: “Hay muchachas, entre los nueve y los catorce años de edad, que revelan su verdadera naturaleza, que no es la humana, sino la de las ninfas (es decir, demoníacas), a ciertos fascinados peregrinos, los cuales, muy a menudo, son mucho mayores que ellas (hasta el punto de doblar, triplicar o incluso cuadruplicar su edad)” (Nabokov, 2016, p.24).

Si se atiende a esta definición, Humbert dota a las nínfulas de una connotación negativa. Por el contrario, a los hombres que padecen su misma “debilidad” los justifica alu-

diendo a la obnubilación que producen estas niñas e ignorando el hecho de que, como seres racionales, deberían ser capaces de controlar sus impulsos. Como evidencia Lola López Mondéjar, esa ha sido la interpretación que ha permanecido arraigada no solo en la crítica, sino también en el lector, y que es fruto de la cultura de hegemonía patriarcal propia de la sociedad en la que vivimos. Rara vez se plantea leer la novela desde la perspectiva del personaje de Lolita; se asume la realidad de Humbert como única y verdadera porque la voz del narrador es autodiegética, es decir, es el protagonista del argumento quien narra los hechos. Este grado de subjetividad hace al narrador poco fiable. ¿Por qué esta falta de neutralidad no es suficiente para que el lector se plantee otra versión de la historia? La primera razón radica en la maestría de Nabokov en la creación de su personaje; la profundidad del relato y la construcción psicológica de Humbert no dan lugar a dudas sobre los acontecimientos que cuenta. A esto hay que añadirle otro factor: Humbert es un hombre blanco de mediana edad, de buena cuna, con estudios y, atendiendo a sus propias palabras, atractivo. En este sentido, las adaptaciones cinematográficas han contribuido a esta visión androcéntrica de la obra de Nabokov, especialmente la dirigida por Stanley Kubrick en 1962 y, en menor medida, la de 1997 a cargo de Adrian Lyne.

A fin de desmontar esta aparente historia de amor, y tomando como base el discurso de López Mondéjar, cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿Quién es Lolita? Al leer la novela, mi interpretación del personaje es la de una niña con un despertar sexual prematuro; tiene doce años y le atrae un señor que se hospeda en su casa. No hay nada oscuro en ese planteamiento. Lolita juega porque es una niña e investiga y experimenta esos deseos que son nuevos para ella. Lolita también seduce a Humbert. Sí, seduce a Humbert, pero sin un conocimiento pleno de las reglas del juego y es esta situación de desigualdad uno de los aspectos que excitan al protagonista. En su ensayo “Brigitte Bardot and The Lolita Syndrome” (“Brigitte Bardot y el síndrome de Lolita”), publicado por primera vez en agosto de 1959 en *Esquire Magazine*, Beauvoir sostiene que “[t]he adult woman inhabits the same world as the man, but the child-woman moves in a universe which he cannot enter. The age difference re-establishes between them the distance that seems necessary to desire. At least, that is what those who have created a new Eve by merging the ‘green fruit’ and ‘femme fatale’ types have pinned their hopes on” (1962, p.14).

La pequeña Eva de Nabokov está perdida en un juego que le gusta, pero del que carece de experiencia y conocimientos para ser una jugadora en igualdad de condiciones. Humbert se aprovecha de esta desventaja para satisfacer cuando quiera sus necesidades sexuales. Así, en la segunda parte de la novela, Humbert reconoce que “necesitaba horas de persuasiones, amenazas y promesas para conseguir que [Lolita] me prestara durante algunos segundos su cuerpo” (Nabokov, 2016, p.180).

Kubrick tomó el camino más sencillo: retratar a la víctima como una manipuladora con aires maliciosos y hacer al victimario más tonto e inocente. Tanto Laura Mulvey desde el psicoanálisis como Teresa de Lauretis desde la semiótica evidencian que el tratamiento del placer visual cinematográfico parte de la “representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad” (De Lauretis, 1992, p. 64) y de la construcción de la mirada activa/masculina y pasiva/femenina (Mulvey, 2001, p. 370). La imagen fílmica de la mujer,

en consecuencia, no es explotada en beneficio de espectadores y espectadoras, pues el consumo se entiende exclusivamente masculino. Es en esta identificación tradicionalista donde se muestra otra de las razones por las que Kubrick genera en Humbert el contrapunto de hombre bueno, de no-monstruo, para que el espectador no se sienta culpable por identificarse con la mirada perversa del protagonista.

El director estadounidense transporta el arquetipo de la *femme fatale* al mundo adolescente, reinterpretándolo y dando lugar a lo que Roman Gubern denomina el mito de la *femme-enfant*. Este fenómeno, generado a partir de la película de Kubrick, he preferido denominarlo *lolitismo* atendiendo al término que se utiliza popularmente. Ahora bien, ¿cómo se caracteriza el mito de Kubrick? Según Barthes, “el mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales” (1999, p. 199). Kubrick moldea el prototipo de Lolita a partir de una estética determinada, aumentando su edad (pasando de niña a adolescente) y reforzando la seducción por parte de la joven; forja el mito combinando la inocencia de la nínfula con el estereotipo de la mujer añorada propia del patriarcado. Y por eso ha tenido tanto éxito, porque encaja en un sistema político donde la mujer se exhibe de una manera infantilizada, dependiente y, por lo tanto, oprimida.

Hoy en día, la representación de la mujer sigue sustentada en la fragilidad, la niñez y la sumisión. En el cine, y especialmente en la publicidad, seguimos viendo niñas de nueve años vestidas y maquilladas como mujeres, al igual que adultas caracterizadas como niñas. Es de la *Lolita* de Kubrick de donde se toma un referente que se repetirá hasta nuestros días. Sin embargo, esto hace que se genere un reconocimiento erróneo entre lo que concebimos como “una lolita” y la Lolita que describe Nabokov.

No quisiera concluir este apartado sin mencionar otro aspecto fundamental en *Lolita*: el viaje. Como he señalado anteriormente, la finalidad del presente estudio es demostrar que el personaje de Lolita se puede llegar a identificar con una estructura narrativa concreta. Esta idea de viaje la rescato de la novela original. Aunque no aparezca de una manera muy evidente en el filme de Kubrick, Lolita y Humbert están viajando durante dos años por todo el país. La ilusión de Humbert es cruzar la frontera hacia México para poder mantener su relación con Lolita sin violar la ley. Su objetivo principal, sin embargo, es poseer a Lolita. De acuerdo con Bordwell, “la dependencia de la causalidad centrada en el personaje y la definición de la acción como un intento de conseguir un objetivo son características sobresalientes del formato clásico” (1996, p. 157). En *Lolita*, el personaje de Humbert cumple su superobjetivo de una manera anticipada, lo que hace que la novela se convierta en una especie de *road movie* literaria, donde la descripción predomina por encima de la acción; la nueva meta de Humbert consistirá, entonces, en la superación de objetivos a corto plazo, todos ellos relacionados con la preocupación de ser descubierto con una menor. En posteriores apartados, trataré de evidenciar cómo en las películas que forman parte de este análisis el viaje también se utiliza por parte de las protagonistas con el fin de liberarse de la situación o el contexto que las oprime.

3. Poslolitismo

Katixa Aguirre Miguélez estipula tres fases en el desarrollo de las nínfulas en el cine. La primera, la asocia con la angelical Mary Pickford; en la segunda etapa, destaca la figura de Shirley Temple, a la que considera “más abiertamente seductora, pero sin ser aún consciente de su poder erótico” (Aguirre Miguélez, 2010, p. 14); la tercera es asociada a la Lolita de Nabokov, quien, desde una edad temprana, es consciente del erotismo que desprende y que, según la autora, representa la *fille fatale*. Hay que tener en cuenta que Aguirre Miguélez a lo largo de su artículo hace una lectura de la figura de la lolita que peca de tradicionalista³, por lo que considero más apropiado el ya mencionado mito de la *femme-enfant* al que alude Roman Gubern.

Como se ha apuntado anteriormente, no es tarea fácil encontrar en el cine a la nínfula de Nabokov. Hay un personaje, sin embargo, que, por sus declaraciones de amor y su predisposición sexual (aunque no entienda lo que eso significa), habría sido una Lolita perfecta para Humbert. Me refiero a Mathilda, la niña de doce años perdidamente enamorada de un sicario en *Léon* (Luc Besson, 1994). En el filme, esta pequeña nínfula no se plantea como objeto de deseo y Léon, al que se le presenta como un niño, trata a Mathilda con una ternura casi paternal.

Por otro lado, en los últimos diez años, en el marco del cine independiente ha surgido un gran número de películas en las que se muestra el mito de la lolita. Algunas, desde la joven prostituta⁴, como sucede en *Jeune et jolie —Joven y bonita* (François Ozon, 2013)— o en *L'apollonide (Souvenirs de la maison close) —Casa de tolerancia* (Bertrand Bonello, 2011)—, aunque en este último caso la historia esté enmarcada en un prostíbulo del siglo XIX; otras, desde el tradicionalismo de Kubrick, quizás las lolitas más populares, con personajes como la joven Joe en *Nymphomaniac* (Lars von Trier, 2013), Sophie en *Breathe In —Pasión inocente* (Drake Doremus, 2013)—, India en *Stoker —Lazos perversos* (Park Chan-Wook, 2013)—, Nikki en *Scusa ma ti chiamo amore —(Perdona si te llamo amor* (Federico Moccia, 2008)— o Louna en *Un moment d'égarement —Una semana en Córcega* (Jean François Richet, 2015)—. Hay lolitas, por último, que se alejan del maniqueísmo y comparten unos rasgos comunes: adolescentes que vienen de familias desestructuradas, sufren la ausencia paternal, realizan una emancipación final abandonando a su amante adulto, son capaces de tomar las riendas de su vida y están en pleno descubrimiento personal (y sexual). A esta variante de lolitas liberadas las he denominado *poslolitas*.

³ Es curioso cómo todos los ejemplos que la autora aporta son cinematográficos, a excepción de la novela de Nabokov. En este sentido, cabe resaltar otra película que bien podría ser un antecedente en cuanto al estilo y el carácter del personaje. Me refiero a *Baby Doll* (Elia Kazan, 1956), película basada en la pieza corta *27 Wagons Full of Cotton (27 vagones de algodón, 1946)* de Tennessee Williams, donde una joven llamada Flora se casa siendo menor de edad con un señor mayor. Flora, al igual que Lolita, es malhablada, infantil e impulsiva. Asimismo, coinciden los gustos por el consumo de revistas y Coca-Cola, y la apariencia física del personaje de Elia Kazan es muy similar a la de la Lolita de Kubrick.

⁴ Estas protagonistas estarían basadas en la joven Monique, una joven prostituta que Humbert conoce antes de abandonar Francia, y cuyos rasgos se asemejan a los de una nínfula. De hecho, el protagonista expresa en varias ocasiones que, aunque ahora no reconozca en ella su ideal de nínfula, cree que pudo haberlo sido algunos años atrás.

De acuerdo con lo dicho, formarían parte del *poslolitismo* las tres películas incluidas en el presente análisis: *La Belle Personne* (2008), *Fish Tank* (2009) y *The Diary of a Teenage Girl* (2015). No obstante, cabría preguntarse si las características mencionadas son las únicas que construyen a una *poslolita*. De hecho, no, pues existen también dos aspectos fundamentales: uno intradieгético, dado que el personaje desarrolla su viaje narrativo en un arco muy concreto; y otro extradieгético donde se incorpora el discurso feminista consciente. De esta última característica participan principalmente *Fish Tank* y *The Diary of a Teenage Girl*. Mia y Minnie son retratadas por mujeres; Arnold y Heller rescatan un discurso que, hasta el momento, ha sido explotado exclusivamente por hombres. En *La Belle Personne* no se produce del todo este discurso feminista, no solo porque sea un hombre quien lo dirige, sino porque Junie se plantea como objeto de deseo masculino⁵ desde el minuto uno de su aparición; es más, Honoré llega a eliminar la perspectiva femenina que sí tenía la historia original de Madame de La Fayette en la que se inspira. A partir del grado de presencia de estos rasgos en cada filme y en consecuencia cronológica, establezco una evolución progresiva del *poslolitismo*, siendo Minnie el culmen del discurso. Esto es debido a la conclusión que realiza el personaje al final de la película: no necesita la compañía de un hombre para encontrar su propia felicidad⁶.

3.1. Las *poslolitas* como objeto de deseo

De las tres películas objeto del presente estudio, solo *Fish Tank* tiene un guion original; *The Diary of a Teenage Girl* adapta la novela gráfica homónima de Phoebe Gloeckner y la trama de *La Belle Personne* proviene de la famosa novela francesa *La princesse de Clèves* (*La princesa de Clèves*), de La Fayette, publicada en 1678 de forma anónima. Es este uno de los factores por los que, sobre todo en el caso de Junie, la relación con la lolita es indudablemente posterior⁷. Y es que quizás en la *poslolita* de Honoré, el recurso quede un tanto trillado. Esto solo se entiende al tener en cuenta su película anterior, *Les Chansons d'amour* (*Las canciones de amor*, 2007), donde el personaje de Erwann (Grégoire Leprince-Ringuet) es un adolescente que se enamora perdidamente de Ismaël, también varios años mayor que él. Sin embargo, Erwann no se presenta como objeto de deseo y existe un mayor equilibrio

⁵ Este asedio visual se construye a partir del diseño de la proxemia y el montaje. En cuanto a la primera, se evidencia en varios momentos del filme, sobre todo al principio del mismo, donde los compañeros –y utilizo el genérico masculino de manera deliberada– la rodean al caminar por los pasillos, al sentarse en clase o al estar reunidos en una cafetería. Es en el segundo caso, en el aula, donde Honoré utiliza el montaje como una herramienta cinematográfica para reforzar esta idea.

⁶ Otra película que también aborda esta necesidad de un hombre para la estabilidad y el bienestar de la mujer desde el punto de vista adolescente es *Ginger & Rosa* (Sally Potter, 2012). Curiosamente, en este filme encontramos otras muchas similitudes con el personaje de Minnie; no obstante, es como si dividieran la racionalidad y la reflexión –atribuida a Ginger– y las características de Lolita que posee Rosa como acostarse con un hombre mayor, de hecho con el padre de Ginger; ser objeto de deseo consumible por hombres y ausencia de una figura paterna. A esto habría que añadir la plena convicción de Rosa por el amor eterno y su evidente ignorancia.

⁷ Como seguiré evidenciando a lo largo del análisis, no existen elementos claros que unan el personaje de Junie, Mia y Minnie con Lolita; solo hay un aspecto en *The Diary of a Teenage Girl* que me gustaría resaltar, y es que la madre de Minnie se llama Charlotte, igual que Charlotte Haze, madre de Lolita. Aunque solo sea de manera anecdótica, podría ser una pequeña evidencia que demuestre que Phoebe Gloeckner podría tener en su cabeza la novela de Nabokov mientras escribía su obra.

entre ambos personajes. Esto no ocurre con Junie. Es cierto que al comienzo de la novela de La Fayette se evidencia en varias ocasiones la belleza de la princesa de Clèves; de hecho, el director francés lo toma como motivo de la película. Junie aparece como una joven misteriosa, hermosa, inaccesible y deseada por la mayoría de los (casi)hombres que la rodean. Entre ellos se la disputan como si de un estuche de lápices se tratara.

Probablemente sea este punto de vista masculino lo que emborrona por momentos el personaje de Junie. Se supone que la protagonista se enamora perdidamente del profesor Nemours, pero no existe ningún tipo de progresión en el deseo; surge, más bien, como un capricho adolescente. No se muestra que la joven sienta algo por el profesor hasta que, de manera repentina, y tras encontrar una carta que supuestamente iba dirigida a ella, está completamente enamorada de él. Es desde ese punto, donde solo aparecen caprichos injustificados, del que parte el planteamiento de Junie. Por ejemplo, la joven trata a Otto (su novio) con desdén, se manifiesta con soberbia y altivez, mostrando una actitud que, si bien puede estar relacionada con la adolescencia, resta consistencia al personaje y no se toma en serio. A propósito de su personaje, Louis Garrel comenta que al profesor Nemours “le sobrepasan las emociones, [es] un tipo desbordado que por amor pierde el norte detrás de una alumna que juega con todos los que le rodean” (citado por Belinchón, 2009, párr. 28). Por lo tanto, desde la propuesta de la interpretación actoral, se confirma esta idea de desacreditar a la joven, aunque más que el capricho se debería de tratar la inseguridad. Junie es una adolescente que acaba de quedar huérfana de madre, un acontecimiento que aumenta su estado de fragilidad, su inestabilidad emocional y su vulnerabilidad. No obstante, estos aspectos son tratados en el filme de una manera muy superficial. Lo que prima es el efecto que provoca en los personajes masculinos; para ellos, Junie supone un reto, no solo como mujer consumible sino también como un ser misterioso que tienen que desentrañar.

Marie es la alumna con la que Nemours mantenía una relación secreta antes de enamorarse de Junie. ¿Por qué su personaje no se corresponde con el de una lolita si ha tenido el mismo rol que la protagonista? Es una chica corriente; no se presenta como objeto de deseo. Es un personaje en el que se ahonda muy poco y no toma decisiones; se deja llevar por lo que Nemours dice sin derecho a réplica. Todo esto contrasta con Junie, una muñeca de porcelana con un toque de realidad que surge gracias a su carácter y a su toma de decisiones, sobre todo al final de la película.

En el caso de la protagonista de *Fish Tank*, Mia, la importancia del contexto no es tanto el lugar, como podría ser el instituto de Junie, sino un espectro más amplio: el barrio marginal donde vive. En ese microcosmos de realidad se muestra a una juventud perdida, ignorante y sin expectativas, dispuesta a vivir al límite sin saber muy bien por qué. La ausencia de su padre y los continuos desprecios que sufre por parte de su madre, sostienen una inestabilidad que Mia combate a base de crearse una coraza aparentemente infranqueable y que, lejos de su conocimiento, la destroza por dentro. Para enfrentarse a sus problemas, las herramientas de Mia son la violencia, la bebida y el baile; sobre todo, el baile. Al igual que en el instituto de Junie, la situación precaria de la vida de Mia se convierte en su mayor opresora. La construcción de este personaje se alimenta del carácter más

salvaje y visceral; Mia es una pequeña potra que no quiere ser domesticada, que se rebela contra aquello con lo que no está de acuerdo sin pensar en las consecuencias.

Aunque Mia es objeto de deseo en la primera escena en la que Conor aparece, durante el desarrollo del filme, la joven no se deja cosificar; por eso, genera un gran contraste con su hermana y las otras chicas del barrio⁸. ¿Dónde consumen estas jóvenes esta idea sobre sí mismas? Sin duda, en la televisión⁹. A lo largo del filme, la televisión aparece en varios momentos como vía de explotación y sexualización de la mujer. Pero Arnold no utiliza solo el objeto de la televisión como significante; construye una metáfora visual protagonizada por la madre de Mia. La escena se presenta de la siguiente manera: la joven se encuentra en el salón de su casa mientras su madre entra a la cocina; ambos espacios están divididos por una pared que tiene una ventana cuadrada. De esta manera, Mia observa a su madre desde esa suerte de pantalla, donde baila en ropa interior feliz por estar con un hombre. Así, la directora inglesa, crea un paralelismo entre dos generaciones.

Nuria Varela cita a Lucía Etxebarria para definir el siglo XXI como “el siglo del culto a la cosa” (2005, p. 277). Pero, ya desde años atrás, De Lauretis comentaba que “la mujer es el cimiento mismo de la representación, objeto y soporte de un deseo que, íntimamente ligado al poder y la creatividad, es la fuerza impulsora de la cultura y la historia. La obra de construcción y reconstrucción de la ciudad, en un continuo movimiento de cosificación y alienación” (1992, p. 27)¹⁰.

Probablemente, en la lógica de Mia no existe una conciencia de la opresión, ni del uso de su cuerpo como objeto; pero, desde la ignorancia de la terminología, ella reconoce en esas situaciones una incomodidad a la que no quiere estar sometida. La explotación de la imagen de la mujer es tradición e historia, y los hombres se educan con el derecho inherente de ese consumo. Así lo establece Conor desde el principio: entra en la cocina mientras Mia está bailando; cuando ella se da cuenta de que alguien la observa, deja de moverse y Conor le replica que no pare, que se estaba divirtiendo mientras la veía. Para contrarrestar la escena, Arnold cosifica y sexualiza al personaje masculino, creando así una democracia del deseo y haciendo que Mia sea dueña de su interés (ya sea sexual o mera curiosidad). Hay dos escenas fundamentales para esclarecer esta tendencia en *Fish Tank* en contra de la mujer objeto. La primera, se corresponde con la visita de Mia al en-

⁸ Al igual que Mia, las chicas que conforman el grupo son ordinarias e impulsivas, pero difieren de la protagonista, sobre todo, en la estética. Aunque todas imiten la forma de vestir de sus iconos musicales, las chicas que están bailando toman como referencia a la cantante de R&B que suena de fondo, mientras que Mia se identifica más con los bailarines de *break dance* que ve por Internet. Para entender estas dos variantes de la cultura urbana, es necesario profundizar en los estilos musicales.

⁹ La hermana de Mia, sin ir más lejos, no para de ver programas de televisión donde se muestra a jóvenes siempre preocupadas por su aspecto. Esta niña, que no tendrá más de nueve años, fuma, bebe y en ocasiones se comporta como una adulta.

¹⁰ Teresa de Lauretis comienza su libro *Alice Doesn't* (*Alicia ya no*, 1984) con una metáfora extraída de un cuento de Italo Calvino. En él se trata la fundación de la ciudad de Zobeida a partir de un sueño en común. Hombres de distintas partes del mundo sueñan con una mujer corriendo por una ciudad. Estos deciden construir la ciudad soñada con el fin de que la mujer no se escape y algún día puedan volver a verla. Según De Lauretis, el texto de Calvino “narra la historia del deseo masculino mediante la puesta en escena de la ausencia de la mujer y la presentación de la mujer [...] como pura representación” (1992, p. 27). Además, en el texto de Calvino a esa mujer “la veían de espaldas, con sus largos cabellos, y estaba desnuda” (1992, p. 25); es decir, se la presenta fragmentada y cosificada, como en la mayoría de las representaciones artísticas.

sayo del baile de una de sus amigas. La joven llega al parque, ve que las chicas bailan de una manera bastante sexualizada y percibe la forma en la que un grupo de chicos las están mirando mientras bailan. En un momento determinado interrumpen el ensayo, Mia se enfada y termina rompiéndole la nariz a una de las jóvenes. Arnold construye a partir de lo visual el posicionamiento de Mia desde el principio de la escena. Se sienta alejada y justo en medio de los dos grupos. Un recurso similar aparece en la escena en la que Mia asiste al *casting* de baile que resulta ser para gogós; es casi el final de la película y el personaje se encuentra en otro punto completamente distinto. En esta ocasión, Mia simplemente abandona la sala, mientras suena la canción que Conor le había dado para la coreografía, dejando atrás, por tanto, ese capítulo de su vida que zanja con el viaje a Gales.

Al igual que Mia, la protagonista de *The Diary of a Teenage Girl*, Minnie, es una adolescente que no cumple con los cánones de belleza tradicionales. La primera tiene los dientes descolocados (casi imposibles de ver en el cine), granos y es enjuta; la segunda tampoco posee rasgos conforme a los cánones de belleza, pero en un sentido completamente opuesto: es de baja estatura, no tiene curvas y se siente gorda. En el caso de Mia no se puntualiza, pero en *The Diary* estos rasgos físicos le provocan a Minnie una gran inseguridad y piensa que nunca va a atraer a ningún hombre para mantener relaciones sexuales. Precisamente, esa es una de las razones por las que inicia su relación con el novio de su madre, Monroe: Minnie no quiere perder la oportunidad de experimentar su sexualidad y teme que Monroe sea el único hombre al que ella llegue a gustar en su vida. No obstante, la joven no se oculta a sí misma, sino que se autoexplora de manera sincera, buscando cierto entendimiento con su persona.

Aunque sea desde esta vulnerabilidad propia de la edad, y a diferencia de Junie y Mia, a Minnie sí le pertenece por completo la perspectiva del deseo. Ella es la que selecciona y decide qué o a quién quiere. Así sucede con Monroe, con el compañero de clase, con los chicos del bar y con Tabatha. Minnie es dueña de sus acciones, aunque (y esto sí la conecta con Mia) sin saber bien las consecuencias que los hechos puedan ocasionar. Como es dueña de su sexualidad, habitualmente arrebatada por el patriarcado, su imaginación también la pone a merced de la misma. Esto se aprecia en los momentos en los que reconoce que siente que se ha obsesionado con el sexo, cosificando a los hombres que giran a su alrededor de una manera muy similar a la de Mia¹¹. Sin embargo, esta cosificación no se interpreta como una pretensión de consumo, sino como una exploración; además no lo hace solo con hombres, sino también con mujeres. En la película, Monroe no se plantea tener relaciones con Minnie hasta que ella manifiesta esa posibilidad y, a su vez, Minnie no es consciente de lo que verdaderamente significa “Fuck me” [Fóllame], cuando así lo expresa en el filme. Monroe, atónito ante la proposición de la adolescente, le pregunta si realmente quiere mantener relaciones sexuales con él, y ese es el momento en el que Minnie reflexiona sobre lo que acaba de decir.

¹¹ En el caso de *The Diary of a Teenage Girl*, el recurso visual es distinto; no solo se aprecia el plano detalle donde, como Mia, Minnie toma la parte por el todo, sino que debido a su influencia por ser la adaptación de una novela gráfica, Marielle Heller incluye elementos de posproducción como dibujos. En el momento en el que la adolescente mira la entrepierna de un chico, del pantalón le sale un pene dibujado, mostrando así la imaginación de la joven.

A partir de la voz de Minnie, Marielle Heller, la directora, es capaz de convertir elementos represivos hacia la mujer en ingredientes que conforman el empoderamiento de la joven. Aquí entrarían el valor de la virginidad y el uso del maquillaje. A Minnie le da igual con quién perder la virginidad, ni siquiera se plantea el hecho de “perder algo”, pues siempre piensa que va a ganar con cada acción que lleva a cabo. No obstante, la iniciación a la vida sexual la analizaré con mayor detenimiento en el próximo apartado. En cuanto al maquillaje, Minnie lo toma como una forma de transformarse en mujer, apoyándose en una frase que bien podría resumir el arco evolutivo del personaje: “I refuse to be some sniveling crybaby. I’m a fucking woman and this is my life”.

3.2. La relación con el adulto e iniciación sexual

Las relaciones que los adultos mantienen con las *poslollitas* resultan de lo más variopintas: desde el amor incondicional de Nemours, pasando por la doble vida de Conor, hasta la exasperante indecisión de Monroe. Sin embargo, todos tienen algo en común y es que tratan de justificar sus actos: por *locus amoenus* (Nemours), por el alcohol (Conor) o por culpa de la manipulación que la adolescente ejerce sobre él (Monroe). Esta última razón es la que más se asemeja a la planteada por Nabokov. Todos parecen olvidarse de lo fundamental: son personas adultas con el suficiente recorrido vital para ser capaces de distinguir los límites que una adolescente, por desconocimiento, sobrepasa. Y este aspecto sobre los amantes adultos no es específico de la tipología que trato de definir. El abuso de poder masculino no entiende de realidades, de géneros cinematográficos, ni de etapas históricas, de ideologías o clases sociales.

En cierto sentido, la atracción hacia el hombre puede venir motivada por la ausencia de la figura paterna. Por lo general, las protagonistas de las películas no tienen relación con sus padres. Si bien en el caso de la nínfula de Nabokov su padre ha muerto, en las piezas que analizo hay un gran distanciamiento. Las jóvenes sufren esa carencia de la figura paterna, pero no por fuerza mayor, sino por el devenir de una familia desestructurada. Junie mantiene cierta comunicación con su padre, por lo que el alejamiento no es tan grande como en los casos de Minnie y Mia. Sin embargo, no se puede obviar que algo extraño debe suceder en esa relación paternofilial si ella, tras la muerte de su madre, prefiere mudarse con sus tíos antes que irse a vivir con su padre. En *Fish Tank*, la figura paterna ni siquiera se menciona y en *The Diary of a Teenage Girl* no aparece, pero su madre habla de él idealizándolo como el artista rebelde en el que Minnie se quiere convertir; por otro lado, el exmarido de la madre de Minnie, Pascal, insiste en asumir el papel de padre: las ayuda económicamente, está en continuo contacto con ella, preocupándose por sus estudios y tratando de encauzarla desde la distancia, pues vive en Nueva York. De hecho, es el primero en percatarse de que su hija tiene una relación con Monroe. No obstante, Heller suaviza en gran medida el personaje diseñado por Phoebe Gloeckner; a lo largo de la ficción literaria Pascal se retrata como un hombre retorcido que desea acostarse con Minnie, que, ante la imposibilidad de cumplir su deseo, termina manteniendo relaciones sexuales

con una de las amigas de la joven¹². Es en el Pascal de Gloeckner donde se puede apreciar el cinismo y la mente fría y calculadora de Humbert Humbert.

En *La Belle Personne*, a pesar de que los actores realmente se lleven unos años, la jerarquía del instituto marca claramente su relación. Nemours se “desborda de emociones”, como si fuera un adolescente más. Vive con absoluta intensidad su amor por Junie y la obsesión que siente por la joven se muestra de tal manera que, en varios momentos, el personaje de Louis Garrel es el verdadero protagonista. La diferencia de edad no se presenta como un problema, probablemente porque en la novela original no existía.

La propuesta de Andrea Arnold es mucho más realista y visceral. La atracción física por parte de la adolescente es bastante clara desde el principio, pero Conor juega el rol paterno en varias ocasiones: dándole dinero para que salga con su amigo, yendo de salida familiar o preocupándose por su futuro –igual que Humbert hace con Lolita-. En este sentido,

[l]a aparición de este hombre en la vida de estas mujeres, lejos de reordenar los límites de la legalidad en esa casa desordenada, sucia, vacía de proyectos y abundante en normas torcidas, ambiguas, que se cumplen siempre a medias, sirve de acicate para acrecentar la desprotección de la madre hacia la hija, pues a partir de su desordenado amorío, la madre no tiene más deseo que el de ser amada por ese hombre, y la hija más deseo que transgredir el deseo irregulado de la madre, en un esfuerzo por regularse ella misma, de autorregularse (autorreglarse) (Gamboa Solís y Orozco Guzmán, 2012, p. 58).

Después de haberse acostado con Mia, desaparece y vuelve con su esposa e hija. Tras un primer intento de la joven por ponerse en contacto con él, este la convence de que le gusta mucho y que desearía seguir viéndola; la manipula, nuevamente, para controlarla y no llegar a tener problemas con ella. En esta ocasión, Mia no se deja engañar y descubre la verdadera vida de Conor, dando lugar al momento de mayor tensión del filme, cuando Mia rapta a su hija y, sin querer, la tira al río poniendo en peligro su vida.

Minnie y Monroe construyen su relación a partir de continuas llamadas de atención por parte de la joven. La más evidente es cuando Minnie siente que Monroe se está alejando de ella y llega a su casa con una marca en el cuello, evidenciando que ha mantenido relaciones sexuales con otras personas; así, pone celoso a Monroe para que quiera volver a estar con ella (y lo consigue). Monroe es, probablemente, el que posee la mentalidad más primitiva e infantil de los tres. Así lo retrata Heller, comiendo cereales mientras ve un programa de televisión para niños. Además, Minnie actúa de forma maternal en varias ocasiones, pero, sobre todo, después de haber consumido éxtasis. Monroe entra en un estado de ansiedad sin parar de llorar y Minnie no sabe cómo manejar la situación; para ella, tanta vulnerabilidad le resulta ajena. Hasta ese momento, ha sido ella la que se ha mostrado frágil, no el hombre fuerte y experimentado con el que mantiene una relación.

¹² Esta dulcificación de la trama se produce en otros muchos aspectos como la presencia de la prostitución, la adicción a las drogas o la manipulación de Monroe hacia Minnie. La película de Heller es mucho más optimista que el relato de Gloeckner, donde aparece un mundo donde reina la oscuridad, la depravación y el sufrimiento. A este respecto, la dibujante explicaba lo siguiente: “I can love the movie, but it’s got a different message. It’s less complex, less realistic and definitely more upbeat” (Gloeckner, Issue Magazine, n. p).

Como se ha mencionado, hay personajes femeninos a los que se les atribuye un comportamiento de lolita simplemente por seducir o mantener relaciones con hombres mayores que ellas. Un ejemplo de ello se encuentra en *Thirteen* (Catherine Hardwicke, 2003). Sin embargo, aunque su protagonista también provenga de una familia disfuncional, en el inicio de sus relaciones sexuales prima fundamentalmente la aceptación social (concretamente, la de su mejor amiga), y no el deseo de búsqueda y desarrollo personal de las *posloltitas*. El caso de Junie en *La Belle Personne* es el más tradicionalista, pero, a su vez, el más singular en comparación con el de Mia y Minnie. Desde el principio, aunque Junie se preocupa por su virginidad, con quien mantiene relaciones sexuales es con su novio Otto. Pese a estar enamorada de Nemours, no llega a acostarse con él, y es ella quien decide no dar ese paso. Se comporta siguiendo los patrones trazados por el patriarcado, donde la virginidad femenina ha de ser protegida por encima de todo¹³. Medita cuándo y con quién va a mantener una relación sexual y se la ofrece a Otto como un símbolo de confianza.

En *Fish Tank* nunca se aclara si Mia ya ha mantenido relaciones sexuales con el chico del descampado o si es virgen en el momento en el que Conor se acuesta con ella. Sin embargo, por la interpretación de la joven actriz, se da a entender que, en el caso de ya haber tenido sexo con otro hombre, sigue siendo muy poco experimentada. Por otro lado, Conor, como si de un adolescente hormonando se tratara, durante el acto sexual hace referencias al supuesto novio de Mia, con comentarios como "I bet it doesn't feel like this with that boy of yours, does it?", y preguntas del tipo "Is his cock this big?". Mia responde que no, pero no queda claro si lo dice por la confusión que le genera copular con el novio de su madre en el salón de su propia casa o porque realmente es así. La relación entre ellos evoluciona poco a poco; pasa por diferentes estadios de acercamiento hasta alcanzar uno de los momentos más agresivos de la película, pese a pasar casi desapercibido. Una noche, mientras Conor está copulando con la madre de Mia, hacen tanto ruido que despiertan la curiosidad de la joven. Mia se acerca para observar desde la puerta, que está entreabierta, y se da cuenta de que Conor la está mirando fijamente. Metafóricamente, Conor le está haciendo a Mia lo que en realidad le hace a su madre. Además, él se siente más poderoso cuando se reafirma en su superioridad sexual. Lo mismo sucede con Monroe en *The Diary of a Teenage Girl*, no solo cuando se entera de que Minnie ha estado con otros chicos, sino también la última vez que se acuestan juntos y este, para excitarse, le pregunta si ha estado con otros hombres.

Pero la experiencia de Minnie no se circunscribe exclusivamente a Monroe. Ella experimenta toda clase de vivencias sexuales y todas se plantean por primera vez. Por consiguiente, no se puede hablar de una única iniciación sexual; en Minnie hay tantas como experiencias tiene: se acuesta con Monroe, con compañeros de clase, realiza felaciones a desconocidos y coquetea con el mundo de la prostitución¹⁴. Es curioso que, a pesar de mostrar esta abierta disposición al sexo, ni siquiera Minnie aparece masturbándose, un acto que bien podría considerarse el primer paso hacia el descubrimiento sexual.

¹³ Al comienzo de su relación, Otto le confiesa su amor y le dice que haría cualquier cosa por ella. Junie duda de él, pues teme que solo sean excusas para acostarse con ella.

¹⁴ No obstante, en la película se plantea como una mera insinuación. Es en la novela gráfica de Gloeckner donde se profundiza en este aspecto de la vida de Minnie.

3.3. El viaje hacia la liberación

Otra característica que comparte el *poslolitismo* es que estos personajes pasan por los mismos puntos de desarrollo que a su vez también aparecen en la novela de Nabokov, aunque de una manera menos clara. Este viaje se define a partir de una primera toma de contacto, el encuentro sexual y la liberación de la situación de opresión. Cada uno de los casos posee sus diferencias y particularidades en la forma de abordarlos pero, a pesar de tratarse de tres fases, no es necesario que correspondan con la división aristotélica del planteamiento, nudo y desenlace. De esta manera, el arco evolutivo de nuestras protagonistas desemboca siempre en una emancipación, no solo del adulto, sino también de su entorno¹⁵. En distintos momentos del argumento, las tres protagonistas viajan por la diégesis pasivamente. No participan en la acción dramática, bien por desconocimiento, bien porque la situación les supera; sin embargo, las tres toman la decisión fundamental de alejarse de esa vivencia traumática. Retomando nuevamente la novela de Nabokov y la película de Kubrick, en esas lolitas la liberación que refieren es siempre parcial, casi se podría denominar como falsa pues Lolita abandona a un opresor (Humbert) para irse con otro (Quilty). A pesar de ello, sigue siendo loable la determinación de la huida, sobre todo en las *poslolitas* por ser una decisión propia y no manipulada como sí podría ser Lolita.

Cabe mencionar que, aunque todas lleguen a un mismo punto, la única que se plantea un objetivo claro es Mia; gracias a su *casting* para bailarinas, encuentra un sentido en su vida. Pero al llegar a la prueba, se da cuenta de que lo que buscan los seleccionadores son gogós. Mia se ve rodeada de mujeres completamente cosificadas y, al violentarse en medio de ese entorno, decide irse del local sin dar ningún tipo de explicación. Su sueño vuelve a verse truncado por ese gran gigante llamado patriarcado.

Se podría considerar que el viaje de Junie es un viaje a la deriva, propio de la situación de inestabilidad emocional que vive por la muerte de su madre. El luto y los intentos por superarlo marcan con fuerza los distintos puntos de la travesía afectiva del personaje. Otro acontecimiento que define el rumbo de Junie es el suicidio de Otto; la joven se siente culpable por lo sucedido, dando a su vez un pretexto para reprimir aún más lo que siente por Nemours.

Como he apuntado con anterioridad, Junie se presenta como una joven en un estado de vulnerabilidad muy latente. Tarda en comenzar a desarrollarse dentro de su nuevo contexto parisino. El espectador no sabe nada de la vida de la adolescente, salvo por lo que dicen de ella. Esto hace que al espectador le cueste entender las acciones del personaje. Mientras avanza el argumento de *La Belle Personne*, Junie va alejándose cada vez más de la pasividad que en un principio la caracteriza. Esto se entiende a partir de varios parlamentos que ella realiza como consecuencia de su relación con Otto y sus sentimientos hacia Nemours. Es

¹⁵ En todas las películas que he mencionado anteriormente se puede comprobar que no existe el estadio de liberación. En algunas, porque se trabaja el arquetipo, es decir, los rasgos de la lolita están tratados desde el maniqueísmo, como podría ser el caso de *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) o *Nymphomaniac*, entre otras, porque la relación con el adulto es diferente, dado que el hombre se niega rotundamente a seguir la relación, como sucede en *Scusa ma ti chiamo amore*, o porque ambas partes desean estar juntas y son acontecimientos ajenos a su relación los que los obligan a finalizarla, como sucede en *Breathe In*.

ella la que tiene la última palabra en ambas relaciones y la que decide marcharse sin decir adónde. Junie es un personaje que se construye con el deseo de complacer a todos los que la rodean menos a sí misma. Solo es al final, cuando decide liberarse de todo lo sucedido (su historia con Nemours, el suicidio de Otto o la homosexualidad de Mathias, su primo, el cual acaba de visibilizar su orientación sexual), cuando toma conciencia de su persona. A pesar de las muestras de egoísmo (propias de la adolescencia), Junie es una joven que está a disposición de todo el mundo. Por eso cobra un significado tan importante el plano final, cuando emprende el viaje en barco, porque ahora sí está pensando en ella, en lo que necesita en ese momento, sin querer contentar a nadie; simplemente Junie con su libertad. Una libertad que se determina por el desconocimiento. Ni siquiera el espectador es conocedor de su destino. Lo único que se podría interpretar con la escasa información que Honoré proporciona al espectador es la tranquilidad de Junie al cerrar ese capítulo de su vida en París.

A diferencia de Junie, el personaje de Mia no se plantea desde un punto de vista paternalista. Si se atiende a su carácter, la joven sigue siendo impulsiva en sus decisiones de principio a fin. No obstante, antes de irse a Gales con Billy, el joven al que conoce al intentar liberar una yegua, hace las paces con su madre, limando unas asperezas que hacían del hogar una continua batalla campal. Esa relación y la de Conor es la que sí tiene un desarrollo más elaborado. Si bien es cierto que su madre nunca se enteró de lo sucedido con Conor, en tal caso la disputa familiar habría tenido un desenlace muy distinto. Lo interesante de la liberación de Mia es la similitud que guarda con la emancipación de Lolita. La niña de Nabokov abandona a Humbert para ampararse en otro hombre, Quilty, y, después del rechazo de este, se refugia en Dick, el joven con el que acaba casándose, para poder continuar con su vida, una vida “normal” donde desarrollar su rol como madre y esposa. Es lo que sucede con Mia al iniciar el viaje a Gales con Billy. Pone punto y final a su historia para comenzar a reescribirla (pero acompañada de un hombre). En este sentido, es preciso destacar la labor de Andrea Arnold en la evolución del personaje: es decir, la forma en la que supo generar una conexión con el discurso de su posterior película *American Honey* (2016). Entre *Fish Tank* y *American Honey*, Arnold dirigió la adaptación cinematográfica *Wuthering Heights* (*Cumbres borrascosas*, 2011), alejándose considerablemente de su temática habitual. Pero, después de esta aventura de inspiración literaria, la directora inglesa vuelve a trabajar la marginación social de la juventud, situándola, en esta ocasión, al otro lado del Atlántico. Arnold presenta un Estados Unidos que no acostumbra a verse en el cine *mainstream*, retratando escenarios del estado de Texas donde reina la pobreza infantil. Esta película supone una suerte de secuela metafórica de *Fish Tank*, pues, atendiendo a las características de la protagonista¹⁶, se desarrolla el mismo perfil de adoles-

¹⁶ Star es una joven impulsiva que opina abiertamente sobre todo aquello con lo que no está de acuerdo; al tratar con otras personas, siempre está a la defensiva y ha crecido en una familia desestructurada, donde su padre abusaba de ella. Harta de la situación en la que se encuentra, decide emprender un viaje con un desconocido para trabajar vendiendo revistas. Hay, sin embargo, una gran diferencia entre Star y Mia: la primera no es una *poslilita*, ni siquiera una lolita tradicionalista. Por otro lado, Arnold utiliza en ambas películas la misma estrategia con los actores; *American Honey* está protagonizada por Sasha Lane (Star), que hasta el momento no había debutado como actriz, y coprotagonizada por el experimentado actor Shia LaBeuf (Jake). En el caso de *Fish Tank*, fue el director de *casting* el que encontró a Katie Jarvis (Mia), a quien descubrió mientras la joven discutía con su novio en la calle (Torres, 2012, p. 2); el papel de Conor, por el contrario, es interpretado por Michael Fassbender, que cuenta con una larga trayectoria en el ámbito de la interpretación.

cente. De alguna forma, *American Honey* es la exposición del viaje que inicia Mia al final de *Fish Tank*.

Mientras que Junie y Mia llegan a la liberación en línea recta, el viaje de Minnie se construye poco a poco, como un laberinto. Ahora bien, aunque Minnie también provenga de una familia desestructurada, su situación de inestabilidad parte de sus distintas experiencias sexuales y del consumo de drogas. Y es que el uso de estupefacientes provoca un viaje en sí mismo que, en el caso de Minnie, desemboca en la ilusión de libertad en forma de alas, como se muestra en una de las escenas de la película. De lo que no es consciente la joven adolescente es que aún está muy lejos de la redención real. Esta escena no muestra la última vez que Minnie consume drogas, pero sí el momento decisivo en el que determina dejar atrás toda su relación con Monroe. A este momento le sucede el descubrimiento de su madre y su posterior bajada al verdadero infierno que supone el mundo de Tabatha, donde la desidia se materializa a partir de las drogas, el hedor y la desnutrición. No obstante, Minnie también consigue salir de ese nudo laberíntico. Asimismo, cabe destacar, como elemento que apoya esta forma de laberinto, el continuo deambular de Minnie por las calles de San Francisco. No solo porque, como aparece en la novela gráfica, los mapas callejeros tienen aspecto de laberinto, sino porque, al igual que Junie, Minnie está incesantemente caminando por la ciudad: yendo de fiesta con sus amigos, hacia el instituto o, simplemente, como medio que le ayuda a reflexionar.

Quisiera recordar que la intención de liberación ya aparecía en la Lolita de Nabokov y se mantiene en la de Kubrick; Mia es, por tanto, la que más se asemeja a la tendencia original de Lolita: irse con otro hombre –aunque no se especifique si se va con su amigo por el hecho mismo de irse con él o como único medio para escapar–. En el caso de Junie, dado que no se muestra el rumbo que toma al escaparse de París, desconocemos si finalmente vuelve con su padre o se traslada a otro lugar. Sin embargo, es evidente que ambos argumentos finalizan con el inicio de un viaje. Por último, el desenlace de la historia de Minnie no desemboca en un viaje, sino en la firme convicción de que no necesita el amor de un hombre para ser feliz. Como comentaba anteriormente, es este el motivo por el que *The Diary of a Teenage Girl* supone la cúspide de esta evolución de la *poslolita*, Minnie reflexiona sobre qué tipo de mujer quiere ser, alejándose así de la forma de vida y la autoestima de su madre, la cual depende constantemente de la aceptación de un hombre para conseguir su bienestar. Por el contrario, la adolescente no quiere tener una vida en la que se encuentre sometida a la necesidad de estar acompañada de un hombre.

4. Conclusiones y discusión

Una vez analizada la novela de Vladimir Nabokov y la película de Stanley Kubrick, y atendiendo a las características extraídas de los filmes *La Belle Personne*, *Fish Tank* y *The Diary of a Teenage Girl*, se comprueba que, más de sesenta años después de la publicación de Nabokov, *Lolita* sigue más presente que nunca (ya sea de manera consciente o involuntaria). Asimismo, el mito construido por Kubrick se ha expandido de un modo tan

significativo por dos razones fundamentales: en primer lugar, porque se desconoce la historia al completo de Lolita y, en segundo lugar, porque, al ser la imagen de Kubrick la popularizada, contribuye al fortalecimiento del *establishment* en el que se apoya el sistema patriarcal. Niñas vulnerables pero lo suficientemente mujeres como para no convertirse en un cargo de conciencia moral.

No obstante, con los tres filmes que han formado parte del estudio, se evidencia la reinterpretación del mito de Kubrick que ha dado paso al *poslolitismo*. Aunque también incluya a Honoré, pues Junie cumple con todas las características propias de una *poslolita*, se entiende esta nueva lectura del *lolitismo* como el momento en el que la mirada femenina se apropia de un mito explotado hasta el momento por hombres y lo reconstruye a partir de un discurso feminista, concibiendo (hasta el momento) a *The Diary of a Teenage Girl* como el culmen del *poslolitismo*. Pero no sería justo reducir el *poslolitismo* exclusivamente a este aspecto, ya que se confirma que, dentro del mismo, existe una estructura narrativa concreta, con unos personajes femeninos activos que toman las riendas de su vida construyendo su futuro por sí mismas.

Annette Kuhn manifiesta que las películas dirigidas por mujeres no son necesariamente feministas y que un hombre también puede crear un filme desde esa misma perspectiva (1991, p. 22). Pero, en los ejemplos a los que me he referido a lo largo de este artículo, existe una gran diferencia entre la película dirigida por Honoré y los filmes de Arnold y Heller. Aunque el director francés sí sugiere una masculinidad diferente, con hombres frágiles que no se avergüenzan de serlo, es evidente el tradicionalismo en el tratamiento de la imagen y en el planteamiento de los personajes femeninos; esto hace que su propuesta responda a la “sintaxis lineal e instrumental” con la que Kuhn define el discurso masculino (occidental) (1991, p. 25). Además, añadiría que, en este caso, en las películas dirigidas por Arnold y Heller, pese a que las adolescentes sean objeto de deseo, la mirada se democratiza considerablemente en comparación con los personajes masculinos.

Probablemente el *poslolitismo* no se concibe como tal, pues tampoco existen evidencias concretas para poder afirmar que la imagen de Lolita habitaba de manera consciente en la mente de estas directoras a la hora de generar sus películas, ni siquiera en el texto de Phoebe Gloeckner. Pero lo que sí es indudable es que la Lolita que perdura en el imaginario colectivo es la que se originó con Kubrick y que, posteriormente, consolidó Adrian Lyne.

“La mirada del hombre no se cuestiona, existe”, ha escrito la directora de cine española Chus Gutiérrez (2003, p. 112). ¿Y la nuestra? Resiste. Resiste a la contaminación de los referentes que inevitablemente hemos consumido a lo largo de nuestra vida. Por eso, es imprescindible contar con una aplicación práctica en cualquier estudio teórico, para que así el papel no se desintegre y podamos contribuir a esta suerte de rehabilitación visual que el cine necesita urgentemente. Que incluso las propuestas que parecen estar más alejadas de un discurso androcéntrico (*Fish Tank* y *The Diary of a Teenage Girl*) tengan rasgos heredados del sistema patriarcal es un ejemplo de todo el trabajo que a las mujeres realizadoras nos queda por hacer para emanciparnos de la mirada masculina.

5. Referencias

5.1. Bibliografía

- AGUIRRE MIGUÉLEZ, K. (2010). Lolita de Vladimir Nabokov: historia de una obsesión (fílmica). *Álabe*, 1, 1-15. Recuperado de: <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/1>
- BARTHES, R. (1999). *Mitologías*. España: Siglo XXI de España Editores.
- BEAUVOIR, S. (1962). *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*. London: The New English Library Ltd.
- BELINCHÓN, G. (2009, mayo 29). El cine francés vive malos tiempos. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2009/05/29/tentaciones/1243621378_850215.html
- BORDWELL, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GAMBOA SOLÍS, F. de M. & OROZCO GUZMÁN, M. (2012). De madres e hijas y nuevas maternidades. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, 36(4), 50-86.
- GLOECKNER, P. (2007). *Diario de una adolescente*. Barcelona: Ediciones La Cúpula.
- GRIGG-SPALL, Holly. (2015). The Diary of a Teenage Girl: Phoebe Gloeckner X Marielle Heller x Bel Polley. *Issue Magazine*, n.p. Recuperado de: <http://issuemagazine.com/the-diary-of-a-teenage-girl/#/>
- GUBERN, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- GUTIÉRREZ, C. (2003). La mirada. *Duoda*, 24, 107-115. Recuperado de: www.raco.cat/index.php/DUODA/article/download/62931/91114
- KUHN, A. (1991). *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- LA FAYETTE, M. (1987). *La princesa de Cléve*. Madrid: Cátedra.
- LEICHT, T. (2007). *Film Adaptation and Its Discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- LIENAS, G. (2007). *El diario violeta de Carlota*. Barcelona: El Aleph Editores.
- LÓPEZ MONDÉJAR, L. (2013). De Lolitas y Lolitas: la sumisión intelectual de la mujer. *Errancia... la palabra inconclusa*. 6, n.p. Recuperado de: http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v6/pdfs_1/texto%20polieticas%20%20de%20lolitas%20y%20lolitas.pdf
- MULVEY, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad*. (pp. 365-377) Madrid: Ediciones Akal.
- NABOKOV, Vladimir. (2016). *Lolita*. Barcelona: Anagrama.
- TORRES, A. (2012). FISH TANK, Andrea Arnold. *BogoTadeo*. 1-3. Recuperado de: <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/>
- VARELA, Nuria. (2005). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.

5.2. Filmografía

- AALBÆK, J. & MONTESINOS, V. (productores) & TRIER, L. von (2013). *Nymphomaniac* [cinta cinematográfica]. Dinamarca: Zentropa Entertainments, Zentropa International Köln & Heimatfilm.

- Allen, J., Bausager, L. & Bose, P. (productores) & Potter, S. (directora). (2012). *Ginger & Rosa* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Adventure Pictures, BBC Films & British Film Institute (BFI).
- ALTMAYER, É. & ALTAMAYER, N. (productores) & OZON, F. (director). (2013). *Jeune & Jolie* [cinta cinematográfica]. Francia: Mandarin Films, Mars Films & France 2 Cinéma.
- BAILEY, M., CAREY, A., HAMELINCK, B. & SAMIT, M. (productores) & HELLER, M. (directora). (2015). *The Diary of a Teenage Girl* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Caviar Films & Cold Iron Pictures.
- BARRAT, S., DORMOY, F. & FARÉ, J. (productores) & HONORÉ, C. (director). (2008). *La Belle Personne* [cinta cinematográfica]. Francia: Arte France & Scarlett Production.
- BENSKI, T., KNUDSEN, L., VAN HOY, J., OCHOA, L., SHABAZIAN, P. & WEINBERG, A. (productores) & ARNOLD, A. (directora). (2016). *American Honey* [cinta cinematográfica]. Reino Unido & Estados Unidos: Parts and Labor, British Film Institute (BFI) & Film4.
- BERNSTEIN, R., LOADER, K. & RAE, D. (productores) & ARNOLD, A. (directora). (2011). *Wuthering Heights* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Film 4, UK Film Council & Goldcrest Films International.
- BONELLO, B., HAYAT, S. & LARSEN, K. (productores) & BONELLO, B. (director). (2011). *L'Apollonide. Souvenirs de la Maison Close* [cinta cinematográfica]. Francia: Les Films du Lendemain, My New Picture & Arte France Cinéma.
- BRANCO, P. (productor) & HONORÉ, C. (director). (2007). *Les Chansons d'amours* [cinta cinematográfica]. Francia: Alma Films, Flach Film, Centre National de la Cinématographie (CNC).
- COHEN, B. & JINKS, D. (productores) & MENDES, S. (director). (1999). *American Beauty* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DreamWorks & Jinks/Cohen Company.
- DELLOYE, S. & LANGMANN, T. (productores) & RICHET, J. F. (director). (2015). *Un Moment d'égarement* [cinta cinematográfica]. Francia: La Petite Reine, Orange Studio & France 2 Cinéma.
- HARRIS, J. B. (productor) & KUBRICK, S. (director). (1962). *Lolita* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Harris-Kubrick Production.
- KASSAR, M. & MICHAELS, J. B. (productores) & LYNE, A. (director). (1997). *Lolita* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Lolita Productions & Pathé.
- KAZAN, E. & WILLIAMS, T. (productores) & KAZAN, E. (director). (1956). *Baby Doll* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Newtwn Productions.
- LAWS, N. & KASANDER, K. (productores) & ARNOLD, A. (directora). (2009). *Fish Tank* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: BBC Films, UK Film Louncil & Limelight Communication.
- LEDOUX, P. (productora) & BESSON, L. (director). (1994). *Léon* [cinta cinematográfica]. Francia: Gaumont & Les Films du Dauphin.
- LEVY-HINTE, J. & LONDON, M. (productores) & HARDWICKE, C. (directora). (2003). *Thirteen* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, Michael London Productions & Working Title Films.
- RUSIC, R. (productora) & MOCCIA, F. (director). (2008). *Scusa ma ti chiamo amore* [cinta cinematográfica]. Italia: Medusa Film y Sky Italia.

SCOTT, T., SCOTT, R. & COSTIGAN, M. (productores) & CHAN-WOOK, P. (2013). *Stoker* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, Indian Paintbrush & Scott Free Productions.

SHWARTZ, J., SPERLING, A., RALES, S. & ROYBAL, M. (productores) & DOREMUS, D. (director). (2013). *Breathe In* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Indian Paintbrush & Super Crispy Entertainment.