

DEL NOVELISTA VLADIMIR NOBOKOV AL CINEASTA STANLEY KUBRICK: LA “LOLITA” QUE TRANSITA DEL PAPEL A LA PANTALLA

María Inés Mendoza Bernal*
Universidad del Zulia
Venezuela

Resumen

En el presente artículo se hace un análisis comparativo entre la novela “Lolita” de Vladimir Nabokov y su adaptación al cine por Stanley Kubrick, partiendo de la evidencia de que tanto el texto literario como el filmico son relatos. Para lograr este objetivo se analizan, desde el punto de vista de los aportes de la narratología (Benveniste) y de las teorías filmicas (Chatman, Gaudreault y Jost) tanto el texto literario como el filmico tomando como base el concepto según el cual toda narración tiene una *historia* (contenido) o cadena de sucesos y un *discurso* (los medios a través de los cuales se comunica el contenido). En función de los parámetros anteriores se describen: 1) personajes, escenarios, acciones y acontecimientos como elementos inherentes a la *historia* (el *qué* de lo que se relata) y 2) la *forma narrativa* propiamente dicha relacionada con tiempo, voz narrativa y “punto de vista”, es decir, el *discurso* (el *cómo* se relata). Como resultado de este análisis se observa que la adaptación ha tomado del texto literario los elementos básicos del relato (enunciación con focalización interna, analepsis o flash-back) y el tema (obsesión patológica del protagonista por las niñas preadolescentes), a lo cual se suman algunas transformaciones en el ámbito de la historia. **Palabras clave:** Novela, narrativa, texto filmico, Vladimir Nabokov, Stanley Kubrick.

Abstract

In this written work it is produced a comparative analysis between the novel “Lolita” by Vladimir Nabokov and its adaptation to the cinema by Stanley Kubrick, bearing in mind that the literary text as well as the film are narrations. To achieve this objective there are analyzed both the literary and filmic texts, from the point of view of contributions from the narrative theory (Benveniste) and from the filmic theory (Chatman, Gaudreault and Jost), relying on the concept as per which each narration has a *history* (context) or series of events and a *speech* (means through which is expressed the context). Based on foregoing parameters are so described: 1) characters, stages, actions and important events, as elements inherent to *history* (the *what* of what is narrated), and 2) the *narrative form* itself related with time, narrative voice and “point of view”, that is, the *speech* (the *how* it is narrated). As a result of this comparative analysis it is observed that adaptation has taken the basic elements of the narration from the literary text (enunciation with internal focalization, analepsis or flash-back) and from the theme (pathological obsession of the protagonist for pre-adolescent girls). Some transformations are added in the limits of the history. **Keywords:** Novel, narrative, filmic text, Vladimir Nabokov, Stanley Kubrick

* Doctora. Profesora del Doctorado en Ciencias Humanas de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad del Zulia. E-mail: mimer@hotmai.com
Finalizado: Maracaibo, Septiembre-2010 / Revisado: Noviembre-2010 / Aceptado: Noviembre-2010

Introducción

Las relaciones entre la novela y el cine han sido múltiples y complejas, y en buena parte el modelo de la novela ha condicionado la génesis y evolución del relato cinematográfico, acción que también ha operado en sentido inverso: "el cine ha contaminado e influido y, además, modificado profundamente en algunos casos concretos la estructura de la narración literaria" (García Saucedo, 2003, p. 117). No obstante, entre cine y literatura¹ ha existido un permanente diálogo "en tanto que ambos medios expresivos se fecundan mutuamente a la hora de idear nuevos modos narrativos" (Sánchez Noriega, 2000, p. 32).

Sin embargo, cuando se coteja el cine con la literatura se da por sentado que son dos medios de expresión que emplean sistemas de significación diferentes, ya que el cine se codifica en dos registros: el visual y el sonoro, incluyendo en este último el código lingüístico, mientras que la novela utiliza exclusivamente la palabra escrita.

La comparación entre cine y literatura ha recorrido varios caminos, siendo uno de los más frecuentes la práctica de la *adaptación* entendida como,

"el proceso por el que un relato (...) expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura, en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes, en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico" (Sánchez Noriega, 2000, p. 47).

Pero ¿cómo se puede realizar un análisis comparativo entre estos dos tipos de textos? Uno de los procedimientos es situarse en el nivel del *relato* del texto (literario o filmico) donde se *narra* una *historia* organizada en torno a un "contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes,

detalles del escenario)" (Chatman, 1990, p. 19), los cuales se actualizan en el *discurso*, constituido por el conjunto de procedimientos mediante los que se comunica el contenido.

Ahora bien, tanto el texto literario como el filmico tienen particularidades, que exigen del adaptador la búsqueda de un lenguaje que le permita realizar transformaciones y/o "equivalencias en el punto de vista narrativo y en la vertebración del tiempo del relato y del tiempo de la historia" (Sánchez Noriega, 2000, p. 58). Desde esta perspectiva, la obra literaria (novela) al ser adaptada ni gana ni pierde desde el punto de vista estético, y la película se acercará más o menos al original literario, independientemente del material que le haya servido de base.

Por otra parte, si bien es cierto, que un texto filmico con cierta duración estándar no puede contener la totalidad de la historia narrada, lo que obliga al guionista (adaptador) a seleccionar, condensar, suprimir o unificar, también lo es que una adaptación se apreciará como legítima cuando el espectador, el crítico y el analista perciban la película con cierto espesor dramático que provoque en ellos una experiencia estética comparable a la percibida en la lectura del original literario.

Sobre la base de las ideas expuestas se plantea como objetivo de este artículo indagar, desde el punto de vista de la narratología (Genette, 1989) y de las teorías filmicas (Chatman, 1990; Gaudreault y Jost, 1995), cómo Stanley Kubrick adapta al cine la novela "Lolita" de Vladimir Nabokov, partiendo del principio de que tanto el texto literario como el filmico son relatos.

Lo que se trata es de comprender cómo el guionista, en este caso concreto el mismo Nabokov, hilvana en el guión la historia original en función de la relación tiempo de la historia vs. tiempo del relato, de la voz narrativa y del "punto de vista"; y cómo Kubrick resuelve la puesta en escena de personajes (existentes), acciones, acontecimientos y espacio. Con esta investigación no se pretende examinar

¹ Cuando se habla de literatura nos referimos al género *novela*.

las equivalencias en las dos formas artísticas ni indagar en el trabajo creador del guionista y el director para emitir un juicio estético, sino, más bien, describir las operaciones que se llevan a cabo con el material literario e indicar los procedimientos empleados en la diégesis filmica, tanto desde la perspectiva de la *historia* como del *discurso*.

¿Por qué la novela "Lolita"? Porque es una novela polifónica, en la que coexisten la poesía, el amor, la tragedia y el amor; es una narración lírica de gran riqueza verbal matizada por la elegancia de su escritura y la riqueza de sus personajes, "es una gran ficción, un mundo imaginario lleno de lúcidas miniaturas y alusiones ocultas; es también una novela en contra de la crueldad y a favor de la compasión" (Schifino, 2005, p. 2). La película homónima, porque es una obra maestra que demuestra el pulso narrativo de Kubrick a través de la sugerencia en los diálogos y de la puesta en escena, matizada por la riqueza estética que proporciona el blanco y negro de su producción.

1. Novela y filme: relatos que narran una historia mediante una puesta en escena o discurso.

Como se ha señalado anteriormente, la narratología es la que puede dar cuenta de las estructuras compartidas en el proceso de adaptación de textos literarios al cine por cuanto una obra literaria y un filme narran hechos reales o ficticios, interrelacionados de acuerdo con una lógica, ubicados en un espacio-tiempo y protagonizados por unos personajes que transitan de "un estado anterior a un estado ulterior, operando con ayuda de un hacer" (Greimas y Courtes, 1979, p. 340).

1.1. Los existentes: el personaje y su escenario.

La categoría de los "existentes" está conformada por todo aquello que se da y se presenta en el interior de la historia, y se articula en torno a dos subcategorías: los "personajes" y los "ambientes" o escenario.

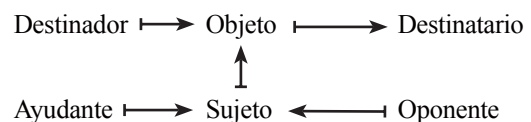
El *personaje* es ante todo una *persona* que desempeña ciertos *roles* y que en sentido más general (semióticamente) es la manifestación de un *actante*, que interactúa con otros personajes, y que al mismo tiempo realiza una serie de acciones y transformaciones en relación con sus metas u objetivos.

Estudiar el personaje como *persona* significa dotarlo de una determinada psicología, con su *ser* y su *actuar*, es decir, que es un individuo con un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, con determinados comportamientos, reacciones y gestos.

Además del perfil físico y psicológico el personaje puede asumir determinados gestos y acciones mediante los cuales desempeña un papel o "*rol*" que puntúa y sostiene la acción (Casetti y di Chio, 1991), y es aquí donde actúa en ejes que oscilan entre lo activo/pasivo, influenciador/autónomo, modificador/conservador y protagonista/antagonista.

El personaje como *actante* se sitúa en un nivel abstracto y no se le examina en términos fenomenológicos ni formales sino a través de "nexos estructurales y lógicos que los relacionan con otras unidades" (Casetti y di Chio, 1991, p. 183). El actante es "el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación" (Greimas y Courtes, 1982, p. 23).

Siguiendo la clasificación de Greimas los actantes se ubican en tres ejes: el del **deseo**, en donde un *sujeto* se mueve en busca de un *objeto*; el eje de la **comunicación**, a través del cual se desplaza el objeto y que remite el *destinador* al *destinatario*; y por último, el eje de la **participación** donde intervienen el *ayudante* y el *oponente*. Esquematisando el modelo propuesto por Greimas, (1966, p. 180) se tiene:



Más allá de la presencia activa y focalizada del personaje hay que precisar que

éste se mueve en un *ambiente*, que se define como el “conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo: en otras palabras, es lo que diseña y llena la escena” (Casetti y di Chio, 1991, p. 176).

1.2. Espacio literario y filmico

Los parámetros *espaciales* que encuadran la historia en el cine se relacionan con la escala o tamaño que tienen los existentes respecto a su proximidad o alejamiento dentro del encuadre (oscila entre el plano general y el primerísimo primer plano). Se refieren también al espacio construido y presentado en la pantalla (in/off, estático/dinámico, orgánico/disorgánico), así como a los bordes de la imagen (campo/fuera de campo).

Si en el relato filmico hay representación o analogía de los espacios fotografiados en la pantalla, en la *narrativa verbal* el espacio de la historia está distante del lector, porque “si es que los existentes y su espacio se ‘ven’, se ven en la imaginación, transformados de palabras a proyecciones mentales” (Chatman, 1990, p. 109).

El narrador en el *texto literario* puede presentar el espacio mediante una descripción directa, hacer observaciones sobre los existentes; “puede informar desde una posición ventajosa, no accesible a los personajes, o saltar de un sitio a otro o estar en dos sitios a la vez” (Chatman, 1990, p. 111). Ese narrador que se permite tales libertades es lo que se conoce como narrador omnisciente.

1.3. Tiempo como simultaneidad de hechos narrados

Todo relato “plantea dos temporalidades: la de los acontecimientos narrados y la relativa al acto mismo de relatar” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 112).

Como se sabe, la temporalidad, tanto en los textos verbales como en los audiovisuales se desarrolla en función de un *antes* y un *después* (devenir temporal). Sin embargo en el texto literario, ese tiempo es siempre

sucesivo, mientras que el texto filmico queda parcialmente liberado de la sucesividad, puesto que puede construir la ficción (diégesis) mediante la representación de sucesos simultáneos (montaje paralelo).

Para ubicar el tiempo en la acción narrada, el texto escrito recurre a los tiempos verbales, que sitúan la acción en un *aquí* y *ahora*; a la mención de la hora, día, mes, año, época histórica; al empleo de sintagmas nominales, adverbios y preposiciones. Por el contrario, el “significante cinematográfico no tiene marcas formales que puedan caracterizar su temporalidad” (Bordwell, 1996, p. 76), y en su lugar recurre al uso de objetos (vestuario, decorados, construcciones, iluminación, etc.), que le permiten ubicar la acción en una época determinada, sin dejar de lado el uso de los recursos lingüísticos propios del texto escrito.

La arquitectura temporal del relato literario y del cinematográfico ha sido estudiada siguiendo los parámetros de *orden*, *duración* y *frecuencia* establecidos por Genette (1989) en el campo de la narratología literaria.

a). El *orden* confronta “la sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis al orden de su aparición en el relato” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 112). Es la disposición de los acontecimientos en el flujo temporal, sus relaciones de sucesión. En este contexto se puede hablar de: *relato lineal* cuando los acontecimientos se suceden, según un antes y un después; *no lineal*, “aquel cuyo orden no es igual al de la historia” (Sánchez Noriega, 2000, p. 100). Este tipo de relato puede ser: retrospectivo (analepsis o flash-back) cuando el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores; o prospectivo (prolepsis o flash-forward) “en la que el discurso da un salto adelante hasta sucesos posteriores” (Chatman, 1990, p. 67).

Las anacronías en el texto literario se expresan a través de tiempos verbales y de fórmulas que indican ubicación temporal; en

el cine se utilizan distorsiones en la imagen (paso de blanco/negro a color, imágenes borrosas, etc.), modificaciones en el vestuario, el maquillaje, la escenografía, etc., así como el cambio del estilo indirecto verbal al directo por parte del narrador intradieético (Sánchez Noriega, 2000).

b). La *duración* se refiere a la relación entre el tiempo de la lectura del relato y el tiempo real de duración de los hechos narrados en la historia. La duración suele catalogarse en: *resumen*, denominado también recapitulación o *collage*, en este caso el tiempo del relato es menor que el tiempo de la historia; *elipsis*, cuando el relato omite fragmentos de la historia, se silencia lo que no tiene interés; *escena*, "presenta un caso de isocronía en el que se supone que la duración diegética es idéntica a la duración narrativa" (Gaudreault y Jost, 1995, p. 126); *alargamiento*, aquí el tiempo del discurso es más largo que el de la historia; y *pausa*, cuando "el tiempo de la historia se detiene, aunque el discurso continúa, como en los pasajes descriptivos" (Chatman, 1990, p. 77).

c). La *frecuencia* atiende al número de veces que un hecho de la historia aparece en el relato (Genette, 1989). Puede ser: "*singulativa*" cuando se cuentan los hechos el mismo número de veces que aparecen en la historia; *repetitiva*, cuando se "cuenta *n* veces en el discurso un suceso que ha ocurrido una sola vez en la historia" (Sánchez Noriega, 2000, p. 107); e *iterativa*, cuenta una sola vez un hecho que ha ocurrido varias veces en la historia.

1.4. Los sucesos como acciones y transformaciones

Cuando se narra "sucede" algo, hay un cambio de estado, es decir, hay *acciones* y *transformaciones*. La acción "es un cambio de estado causado por un agente o alguien que afecta a un paciente" (Chatman, 1990, p. 46).

Las relaciones entre actantes (especialmente entre sujeto y objeto) dan lugar a transformaciones que "pueden ser de dos

tipos, según se refieran a un simple contacto o a cualquier clase de mutación derivada de él" (Casetti y di Chio, 1991, p. 193), dando forma a dos enunciados narrativos, el de *estado* y el de *actuación* (transformación).

El *enunciado de estado* da cuenta de la interacción entre sujeto y objeto bajo dos modalidades: posesión del Objeto por parte del Sujeto, lo que se conoce como conjunción (S \wedge O)²; o bien la carencia o pérdida del Objeto por parte del Sujeto (S \vee O) denominada disyunción.

Los *enunciados de actuación* o transformación dan cuenta del paso de un estado de disyunción a uno de conjunción o viceversa, mediante una serie de acciones realizadas por el sujeto.

2. Voz narradora y punto de vista

2.1. Voz narradora

Aquí centramos nuestra atención en la narración como proceso de comunicación. El *narrador* (entidad de ficción diferente al *autor concreto/real*) es la fuente de la comunicación narrativa, que articula (valiéndose de una representación discursiva) el mensaje (la historia) del cual transmite cierto conocimiento al *narratario*. "El narratario es a su vez una entidad intratextual de ficción, distinta del *lector concreto*" (García Jiménez, 1993, p. 40).

Para Chatman (1990) la situación de comunicación narrativa está integrada por: autor real, autor implícito (narrador), lector implícito (narratario) y lector real. Sin embargo precisa que,

"el autor implícito y el lector implícito son inmanentes a la narración, el narrador y el narratario son opcionales. El autor real y el lector real están fuera de la transacción narrativa en sí misma, aunque le son por supuesto indispensables en un sentido práctico esencial" (Chatman, 1990, p. 162).

² S = Sujeto; O = Objeto; \wedge = conjunción; \vee = disyunción.

El *autor real* tiene cabida en el mundo de los seres humanos, lo mismo que el *lector real-actual*. No coincide con el autor implícito en tanto que puede ser un conjunto de personas anónimas, un equipo, un departamento; es una realidad extratextual, que juega de todas formas un papel importante. Tanto el *autor* como el *lector/espectador implícitos* son figuras abstractas que vertebran el relato temporal y espacialmente contando siempre con los existentes (personajes y ambientes) que realizan acciones y transformaciones.

El *narrador* es la instancia enunciativa, la voz que emplea el autor implícito para dirigirse al lector/espectador; es “el que narra y cuenta la historia” (García Jiménez, 1993, p. 118) y que en el caso del relato filmico el *narrador* muestra las acciones sin decirlas (Gaudreault y Jost, 1995). A ese narrador corresponde un *narratario* que se puede definir como el “expediente” con que el autor implícito informa al lector/espectador real, sobre cómo desempeñar el papel de lector/espectador implícito. El *narratario* se manifiesta o actualiza en el film, mediante emblemas de recepción, presencias extradiegéticas (voz *over* o mirada a cámara), figuras de “observadores”, espectadores en el estudio, etc. (Casetti y di Chio, 1991).

En la instancia narrativa se distinguen, por una parte, quien habla o *voz narrativa* y, por la otra, la distancia, el interés, la perspectiva o *punto de vista* (quién ve o sabe) desde el que se habla.

La *voz narrativa* se refiere a los recursos, ya sean lingüísticos (literatura) o audiovisuales (filme) a través de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público. El *punto de vista* es “el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos” (Chatman, 1990, p. 164).

En el relato literario la voz narrativa se expresa mediante los deícticos y las modulaciones verbales (tiempo y persona), mientras que el punto de vista no es tan

evidente sobretodo cuando los narradores son extradiegéticos.

En el caso concreto del film,

(...) la narración cinematográfica acaba construyéndose como un juego de informaciones producidas no solo por lo que hacen los personajes, sino, sobretodo, por los cambios constantes del punto de vista de la cámara -‘aparato enunciativo’- unas veces identificada con la mirada de un personaje, otras veces mostrando lo que aparentemente nadie ‘ve’ salvo el espectador, y en cualquier caso, controlando siempre su mirada y su saber. (Peña-Ardid, 1992, p. 134-5).

Para Genette (1989) la *voz narrativa* se puede perfilar mediante tres elementos: el tiempo de la narración, el nivel narrativo y la “persona”

El *tiempo de la narración* varía según que la narración sea *posterior*, *anterior* (premoniciones, anticipaciones), *simultánea* a los hechos narrados, o esté intercalada entre los momentos de la acción (novelas epistolares, monólogo interior y el “directo” audiovisual).

En el relato literario, y gracias a los tiempos verbales y los adverbios, se diferencian claramente el tiempo de la enunciación del tiempo de los hechos narrados; en el texto filmico, por el contrario, solo mediante la voz en *off* o en *over* se puede indicar su condición pretérita, puesto que lo narrado se percibe como actual y contemporáneo al tiempo de la enunciación.

Según el *nivel narrativo* se pueden distinguir relatos de un *solo nivel* (relato existente), y *metadiegéticos* o de segundo orden, donde la instancia narrativa se presenta en el texto mediante narradores intradiegéticos (cuando un personaje cuenta una historia dentro del relato principal).

En el nivel de la “persona” se puede diferenciar el narrador extradiegético, quien no participa en la historia y es exterior a los sucesos que narra, y el intradiegético o

personaje-narrador. Este puede presentarse mediante dos formas: a) como *narrador homodiegético*, "es un yo narrativo" (Reyes, 1984, p. 97), personaje que está presente y participa de la historia que cuenta; si es el protagonista se le suele identificar como *narrador autodiegético*; b) *narrador heterodiegético* (un él, y a veces un tú), "personaje que cuenta una historia en la que no actúa, una historia insertada dentro de la principal, es decir, es responsable de un relato segundo o narración metadieética" (Sánchez Noriega, 2000, p. 89)

2.2. Punto de vista

Hay que partir del hecho incuestionable de que el *punto de vista* en el cine, a diferencia de la novela, es antes que nada un "punto de vista óptico", el lugar del emplazamiento de la cámara.

El paso del punto de vista óptico al punto de vista narrativo, en una película, se realiza mediante: a) el *montaje* a través de cual se "reorganizan las distintas ubicaciones de la cámara en la filmación y se fija el lugar imaginario del espectador" (Peña-Ardid, 1992, p. 144); b) el concurso del código sonoro (música, ruidos, palabras) y sus relaciones con la imagen. De aquí que Francois Jost proponga dos nuevos términos: *ocularización* y *auricularización*.

La *ocularización* "caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*" (Gaudreault y Jost, 1995, p. 140). Si la visión de la cámara no corresponde a la de ningún personaje, se conoce como *ocularización externa* o *cero*; cuando la cámara ocupa el lugar de los ojos del personaje (cámara subjetiva) se habla de *ocularización interna primaria*; y será *secundaria* cuando "la subjetividad de la imagen está construida por los *raccords* (como en el plano-contraplano)" (Gaudreault y Jost, 1995, p. 143).

Paralelamente, la *auricularización externa* o *cero* se da cuando "el sonido no está retransmitido por ninguna instancia diegética" (Gaudreault y Jost, 1995, p. 146), es decir, que

la banda sonora está sujeta a las variaciones de la distancia aparente de los personajes; y es *interna* cuando lo que se escucha corresponde con lo que el personaje puede oír.

3. La "Lolita" que transita del papel a la pantalla: el análisis

3.1. Textos literario y filmico

a) *La novela: "Lolita"* de Vladimir Nabokov (escrita en 1955). Traducción de Francesc Roca. Barcelona: Comunicaciones y Publicaciones, S.A. 2005.

b) *La película: "Lolita"* (1962).

Producción: James B. Harris y Eliot Hyman para Metro Goldwin Meyer. *Dirección:* Stanley Kubrick. *Guión:* Vladimir Nabokov. *Fotografía:* Oswald Morris. *Música:* Nelson Riddle. *Reparto:* James Manson (Humbert Humbert), Shelley Winters (Charlotte Haze), Sue Lyon (Dolores Haze "Lolita"), Peter Sellers (Clare Quilty) y Gary Cockrell (Richard T. "Dick" Schiller).

En 1997 se rodó otra versión de la película "Lolita" dirigida por Adrian Lyne, donde actúan Jeremy Airons (Humbert) y Melanie Griffith (Lolita).

c) *Sinopsis de la película:*

"Lolita" es la historia de Humbert Humbert (James Manson), un hombre de mediana edad, quien viaja de Europa a Ramsdale, New Hampshire (USA), para pasar un verano antes de volver a su trabajo como profesor. Allí alquila una habitación en casa de Charlotte Haze (Shelley Winters), donde conoce a Dolores (Sue Lyon), una jovencita de mediana edad de quien se enamora locamente. *Humbert* se casa con *Charlotte* madre de *Lolita*. Cuando *Charlotte* muere atropellada por un carro, *Humbert* queda al cuidado de la niña, con quien viaja por varias ciudades de E.E. U.U. Llevado por su obsesión, Humbert controla excesivamente a *Lolita*, quien huye con *Clare Quilty* (Peter Sellers), dramaturgo, ligado a la industria del cine de Hollywood. Años después, *Lolita* le escribe una carta a

su 'padraastro' Humbert pidiéndole dinero. Éste al ir en su búsqueda descubre que está casada con Richard Schiller (Gary Cockrell) y embarazada. Lolita le cuenta con quien había huido (con Clare Quilty) y Humbert, decide vengarse del hombre que le quitó a "su" Lolita. Va en su búsqueda y cuando lo encuentra lo mata.

3.2. Autores: Novelista y Director del film

a) *Vladimir Nabokov* (San Petersburgo, 1899), novelista estadounidense de origen ruso, poeta y crítico, considerado como una de las principales figuras de la literatura universal. En 1919, abandonó su país natal (Rusia) para escapar de la Revolución Rusa y emigró a Estados Unidos.

Su fama literaria fue discreta hasta la publicación en París de "*Lolita*" (1955), obra que supuso su consagración como escritor. El territorio exclusivo de Nabokov es la tragicomedia compleja, en la que el tiempo y el espacio se condensan o se expanden, y las metáforas y los símiles se entremezclan en un juego incesante.

Durante la década de 1960 se tradujeron a diversas lenguas algunas de las primeras novelas de Nabokov escritas en ruso, como *Invitado a una decapitación*; *Pálido fuego* (1962), la novela que siguió a "*Lolita*"; *Rey, reina, valet*; *Mashenka*; *Barra siniestra* y *La dádiva*, entre otras.

b) *Stanley Kubrick* (1928-1999). Nace en *New York*, procedente de una familia de judíos emigrados de Europa, se interesó por la fotografía y luego por el cine. En 1953 rueda su primer film. Sus películas son manifiestos que reflejan su punto de vista sobre diversos tópicos. Penetra en la mente humana y justifica todos los temas que toca; nunca son gratuitos ni la violencia, ni el sexo, la muerte o la locura.

Su filmografía incluye títulos como: "El beso del asesino" (1955), "Atraco perfecto" (1956) "Senderos de Gloria"

(1957), "Espartaco" (1960), "Lolita" (1962), "Teléfono rojo, volamos hacia Moscú" (1964), "2001: una odisea del espacio" (1968), "La naranja mecánica" (1971), "Barry Lyndon" (1975), "El resplandor" (1980), "La chaqueta metálica" (1987) y "Ojos bien cerrados" (1999).

Por último, se puede señalar que Kubrick no suele dar importancia al estilo de los títulos de crédito, sino a la primera escena. Ésta debe impactar al espectador, debe arrastrarlo hacia la historia, haciendo que quede interesado por ella desde el principio.

En la película *Lolita*, la primera escena acompaña a los títulos de crédito, y nos muestra la mano de un hombre pintando las uñas de los pies de una joven. Sólo con ese detalle podemos deducir que el contenido de la película va a ser fundamentalmente erótico, y que la historia se va a construir a través de la subordinación de ese hombre a la señorita.

3.3. Comparación entre la novela "Lolita" y su adaptación filmica

3.3.1. *Estructura del relato*: La novela se estructura en torno a un Prólogo y dos partes: en la primera se narra la patología de Humbert, su arribo a la casa de las Haze, su obsesión por Lolita y muerte de Charlotte; y la segunda relata los viajes de Humbert con Lolita por varias localidades de Estados Unidos, la huida de Lolita con Quilty, reencuentro de Humbert con Lolita y asesinato de Quilty. La obra finaliza con un epílogo que se titula: *acerca de un libro titulado "Lolita"*.

En lo que se refiere al texto filmico, Kubrick lo inicia con el asesinato de *Quilty* (elimina la primera parte que narra la patología de *Humbert*, a fin de escapar a la censura), y luego a través de un flash-back de cuatro años presenta el arribo de *Humbert* a la casa de *Charlotte* y su hija Lolita, continuando con el relato igual al narrado en la novela.

3.3.2. *Enunciación*: En la novela, el protagonista *Humbert Humbert* es quien narra la historia en primera persona: "Lolita, *luz de*

mi vida, fuego de mis entrañas. Pecado mío, alma mía. Lo-li-ta: la punta de la lengua emprende un viaje de tres pasos paladar abajo para apoyarse, en el tercero, en el borde de los dientes. Lo.Li.ta" (Nabokov, 2005, p. 17). Como personaje de la historia que cuenta los sucesos, Humbert es un narrador *intradiegético*, y como protagonista es también narrador *autodiegético*. Al situarse dentro del relato es narrador *homodiegético*.

A lo largo de la novela, *Humbert* se dirige a dos tipos de lectores implícitos: a) los miembros de un jurado: "Señoras y señores del jurado", "¡Señores del jurado!", "¡Señoras del jurado! ¡Tengan paciencia conmigo!", "Hice lo posible, señoría", etc.; b) al lector: "el lector que ya me conoce", "ya puede lector imaginarse", "el lector habrá reparado".

Igualmente Humbert Humbert alude (en el último párrafo de la novela) a ese otro lector implícito y personaje objeto de deseo que es *Lolita*, cuando dice:

"Ninguno de los dos vivirá, pues, cuando el lector abra este libro (se refiere a él y a Quilty). Pero mientras palpita la sangre en mi mano que escribe, tú y yo seguiremos siendo parte de la bendita materia, y me será posible hablarte desde aquí, aunque estés en Alaska. (...) Y no tengas lástima de Clare Quilty. Tenía que elegir entre él y Humbert Humbert, y quería que éste viviera, al menos, un par de meses más, para que tú vivieras después en la mente de generaciones venideras. (...) Y ésta es la única inmortalidad que tú y yo podemos compartir, Lolita mía" (Nabokov, 2005, p. 467-8).

El discurso de Humbert presupone otra figura más, la del *narratario*, (Soriano, 2008) cuando expresa:

"Ésta es, pues, mi historia. La he releído. Se le han pegado pedazos de médula, y costras de sangre, y hermosas moscas de color verde brillante. (...) He camuflado cuanto he podido, para no herir a las gentes. (...) Hace cincuenta y seis días, cuando empecé a escribir Lolita,

primero en la sala de observación para psicópatas, después en esta reclusión bien caldeada (...), pensé que emplearía estas notas (...) durante mi juicio, no para salvar mi cabeza, desde luego, sino mi alma" (Nobokov, 2005, p. 466-7).

En lo que se refiere al texto filmico se ha renunciado a la voz narrativa en "primera persona" de Humbert (carece de focalización interna), pero se utiliza la voz en *off* de Humbert cuando relata: su viaje desde Europa hacia Estados Unidos; su matrimonio con Charlotte Haze y su plan para asesinarla; cuando escribe el diario y su decisión de incorporarse como profesor universitario. En el resto del relato filmico la narración tiene lugar estrictamente a través de los diálogos. Esto porque se sabe que el narrador cinematográfico es un narrador impersonal y *extradiegético* que crea el mundo de ficción según unas leyes o determinaciones libremente establecidas y, al mismo tiempo, da cuenta de él como si tuviera existencia autónoma. El narrador personaje, en cambio, no puede crear ese mundo, sino que sólo puede contar lo sabido por sí mismo o por otro.

En cuanto a la focalización, en la novela "Lolita" es *interna*, dado que la historia es narrada por el protagonista Humbert Humbert. En el caso de la película, la focalización es: a) *externa*, en la casi totalidad del texto filmico, porque *Humbert* no es el narrador, sino que la acción es representada a través los diálogos; b) *interna*, restringida a lo que sabe Humbert y que narra a través de la voz en *off*.

Siguiendo las coordenadas *espacio-temporales*, en la novela el narrador Humbert se sitúa en un sólo fragmento de la realidad: la que él vive en cada momento desde su yo. En ocasiones dominan otros aspectos, como las vivencias de Lolita en el campamento Climax a través de sus cartas y llamadas telefónicas. En la película, este tipo de focalización está signada por un narrador que sabe más que los personajes.

3.3.3. *Estructura temporal y espacial*.
El tiempo del autor literario abarca el periodo

comprendido entre 1949 y la primavera de 1954; y el del filmico, 1962.

En la novela "Lolita" el relato es lineal, porque Nabokov narra la historia siguiendo el orden lógico de los acontecimientos, es decir, que el orden temporal de historia y discurso coinciden.

En el film, aunque parezca *mostrar* en presente como el teatro, se *cuenta* una acción ya pasada (recogida en el proceso de filmación) que se reorganiza y construye posteriormente en el montaje, pero también se produce lo que en literatura se denomina analepsis y en lenguaje filmico, *flashback*. Primero se narra la última parte, la del asesinato de Quilty y, luego, mediante un *flashback*, el relato se inicia cuatro años antes, a partir de la llegada de Humbert a la casa de Charlotte Haze.

En la novela hay *sumario*, dado que se narran cuatro años de la vida de Humbert en cuatrocientas cincuenta y un páginas sin observarse elipsis explícitas, tan solo se condensa y resume el tiempo. En la película sí hay elipsis explícitas, siendo la más notoria la relacionada con las descripciones y narración de los primeros años del protagonista: nacimiento, progenitores, niñez, juventud, estudios, primeras experiencias sexuales³, casamiento y divorcio. El hilo conductor es el tópico sobre la patología obsesiva de Humbert Humbert hacia las preadolescentes o "nínfulas".

En la novela, *espacialmente* Humbert Humbert transita desde Europa a Estados Unidos para instalarse en Ramsdale e iniciar posteriormente su periplo a lo largo y ancho de éste país (un año) en compañía de Lolita. Es de hacer notar que el circuito espacial a través de cuarenta y ocho estados con sus desvíos y trampas para turistas es para el protagonista: "*un duro y tortuoso ejemplo de crecimiento teleológico, cuya única razón*

de ser era mantener a mi compañera de un humor aceptable entre beso y beso" (Nabokov, 2005, p. 232). El recorrido finaliza en dos espacios cerrados: la mansión de Quilty, a la que acude para asesinarlo, y la cárcel, donde es recluido para ser juzgado y sentenciado por el homicidio de su oponente o antisujeto: Clare Quilty.

En la película, el recorrido *espacial* de Humbert es circular: se inicia en la mansión de Quilty y su posterior ejecución a manos de Humbert; seguidamente se narra (voz off) el viaje de Humbert desde Europa hacia Estados Unidos, visualizado a través de un avión que sobrevuela una ciudad; luego se observa la estada de Humbert en casa de las Haze, la muerte de Charlotte, y su recorrido posterior con Lolita por Estados Unidos. La película finaliza con la escena del asesinato de Quilty a manos de Humbert. Seguidamente la pantalla aparece en negro (fundido) para dar paso a un texto (epílogo) en el que se lee: "*Humbert Humbert murió en la cárcel de trombosis coronaria mientras esperaba ser juzgado por el asesinato de Clare Quilty*".

3.3.4. *Supresiones*. El texto filmico omite entre otros personajes a Sybil (tía de Humbert), quien ejerce una gran influencia en el Humbert niño; Annabel (niña de quien se enamora frenéticamente y que muere de tifus a los cuatro meses de conocerse); Monique (prostituta de dieciocho años, con ella tiene sus primeras experiencias sexuales); Valeria (con quien se casa y convive de 1935 a 1939) y otra cantidad de personajes secundarios. Igualmente se suprimen y condensan muchos diálogos, así como episodios completos.

3.3.5. *Existentes como personajes y actantes*. Una primera observación es que la *Lolita* de la película, interpretada por Sue Lyon, tiene trece años, y no doce, como en la novela, lo que hace que este personaje se vea como una adolescente y no como una niña, escamoteando algunos prejuicios sociales y morales existentes para la época en que se produjo y exhibió el film.

3 Humbert es un personaje con una fijación sexual por las niñas (entre nueve y catorce años), debido a un trauma infantil: su primer amor lo tuvo cuando tenía doce años y aquella niña murió.

La información genérica sobre: nombre, edad, sexo y acciones de los personajes principales: Humbert, Lolita, Charlotte y Quilty, incluyendo otros secundarios se adecua a la descripción hecha por Nabokov en su novela. Otro factor a destacar es el trabajo realizado por Kubrick y su equipo en lo relacionado a vestuario y espacios dramáticos (casas de Lolita y Quilty, moteles, cabañas, etc.) y objetos (carros, piano, pinturas-en casa de Lolita-sillas, etc.) que caracterizan a los personajes y los ubica en la década de los años 60, contexto histórico en el que se filmó la película.

Los personajes como actantes hilvanan y articulan los programas narrativos que dan forma al texto filmico, mediante cambios de estado (de conjunción a disyunción o viceversa), que en el relato que nos ocupa (el film "Lolita") se efectúan por un *sujeto* (Humbert) que va en busca de un *objeto de deseo* como es el satisfacer a toda costa su obsesión sexual por las niñas (de 9 a 12 años) y que se actualiza en el personaje de "Lolita". Actante-*sujeto* (Humbert) que a pesar de estar calificado (modalizado) con el poder-saber-hacer tiene que enfrentarse a *oponentes* personificados en la madre de "Lolita" (Charlotte Haze), Clare Quilty y todo el coro de personajes que ven con malicia la relación Humbert (padraastro) y Lolita.

Como acotación final se puede agregar que Kubrick codifica magistralmente la película "Lolita" en función de los recursos audiovisuales (imagen, música y texto) propios de este tipo de discurso, sin obviar la estructura narrativa y las transformaciones que realizan los actantes al interior del relato, de acuerdo a una lógica relacionada con un antes y un después, un principio y un final.

4. Conclusiones

Con este breve análisis sobre la adaptación al cine de la novela "Lolita" de Vladimir Nabokov, no se pretende ser exhaustivo porque, como se ha demostrado más arriba, el análisis del texto filmico es

muy complejo debido a que está codificado en torno a tres sistemas de significación: imagen, texto y banda sonora. Haciendo esta aclaratoria, a continuación se enumeran algunos resultados obtenidos de este primer acercamiento al proceso de adaptación del texto literario al filmico.

Aunque se notan diferencias sustanciales en la adaptación cinematográfica que hace Stanley Kubrick de la novela de Vladimir Nabokov, "Lolita", sin embargo es fiel al texto original en la historia (aunque parte de un gran flashback), en los personajes que escenifican el relato, sus relaciones y en el tema principal que vertebra la narración: la obsesión de Humbert Humbert por las preadolescentes o "nínfulas".

Por otra parte Kubrick ha potenciado en el texto filmico elementos genuinamente cinematográficos como: el uso de primeros planos (para indicar la reacción psicológica de los personajes); de exteriores en continuidad con interiores (sala y habitaciones de la casa de las Haze y el jardín donde se encuentra Lolita); de una excelente sinécdoque al inicio de la película (nos muestra la mano de un hombre pintando las uñas de los pies de una joven); de música no diegética y de efectos sonoros que potencian los momentos dramáticos.

También utiliza: a) *compresiones* (diálogos que son condensados en el texto filmico); b) *supresiones* (de personajes-como se dijo más arriba-, diario de Humbert, lista de los compañeros de Lolita de la escuela de Ramsdale, un poema compuesto por Humbert en su retiro de California, sanatorio en Canadá donde residió Humbert); c) *unificaciones* (acciones reiteradas que aparecen pocas veces, como las múltiples estadías en moteles y cabañas de los personajes) y otros recursos que no se indican porque son muy abundantes, y su descripción nos llevaría a reescribir por completo el guión que se adaptó.

Vale la pena destacar la simbolización y riqueza estética de la escena relacionada con el

asesinato de Quilty, cuando este personaje se arrastra escaleras arriba (herido) perseguido por Humbert, para refugiarse tras el retrato de una dama que está ubicado en el primer piso. Humbert dispara hacia la pintura/retrato, sabiendo que detrás se encuentra Quilty. El retrato en cuestión es de una señorita adolescente con un sombrero grande, cuyo aspecto se parece al de Sue Lyon, intérprete de *Lolita*. Kubrick hace morir a Quilty en manos de Humbert a través de Lolita. Es a causa de Lolita que Quilty muere.

Referencias bibliográficas:

- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la literatura y el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1991). *Como analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- García Jiménez, Jesús (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- García Saucedo, Jaime (2003). "La articulación literaria en el cine". Augusto Escobar Mesa (Ed.) En: *Literatura y cine. Una tradición de pasiones encontradas*. Medellín: CONFAMA.
- Gaudreault, André y Jost, Francois (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen
- Greimas, Algirdas (1966). *Sémantique structurale*. París: Larousse (Traducción al castellano: *Semántica Estructural*. Madrid: Editorial Gredos, 1987)
- Greimas, Algirdas y Courtes, Joseth (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, A.S.
- Nabokov, Vladimir (2005). "*Lolita*" (escrita en 1955). Traducción de Francesc Roca. Barcelona: Comunicaciones y Publicaciones, S.A.
- Peña-Ardid, Carmen (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Reyes, Graciela (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Editorial Gredos.
- Sánchez Noriega, José (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Schifino, Martín (2005). *Lolita cumple cincuenta años*. Disponible en Línea: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=751575 [Consulta: 5 de noviembre de 2008]
- Soriano, Nieves (2008). *Lolita (Stanley Kubrick)*. <http://www.margencero.com/articulos/lolita/lolita.htm> [Consulta: 12 de octubre de 2008]