

**Una típica chica de los años cuarenta: parodia posmoderna y “lolitismo”
 en *El hombre que nunca estuvo allí* (2001)**

por Katixa Agirre*

Resumen: El presente artículo analiza la película de los hermanos Coen *El hombre que nunca estuvo allí*, paradigmático ejemplo de cine *neo-noir* posmoderno. Más concretamente, en nuestro análisis nos fijamos en el personaje de Birdy, la jovencita seductora de hombres adultos protagonizado por Scarlett Johansson, que parece encarnar a la perfección el mito de Lolita. Un exhaustivo análisis de la representación de este mito así como una comparación con la novela original de Vladimir Nabokov, nos lleva a concluir que en realidad los hermanos Coen proponen una parodia de este mito mediático valiéndose de los recursos propios del cine posmoderno: intertextualidad, pastiche y metaficción historiográfica propuesta por Linda Hutcheon. Una parodia similar se observa en *Flores Rotas*, film de Jim Jarmusch analizado al final del artículo. Ambas parodias sirven para la distancia irónica así como para la alimentación de un mito que, aunque de origen literario, encuentra en la cultura audiovisual contemporánea un altavoz privilegiado.

Palabras claves: Coen, Lolita, posmodernidad, parodia, Nabokov

Abstract: This article analyzes the Coen brothers's *The Man Who Wasn't There*, paradigmatic example of a postmodern neo-noir film. Specifically, the focus is on Birdy, a seductress teenage girl who exemplifies the Lolita myth, played by Scarlett Johansson. A comparison with the original Nabokov novel shows that the Coen brothers are in fact parodying the myth by way of the typical resources of postmodern cinema: intertextuality, pastiche and, as proposed by Linda Hutcheon, historiographic metafiction. The article closes with an examination of Jim Jarmusch's *Broken Flowers*, which also parodies the Lolita myth. Both parodies are useful in conveying ironic distancing, but they also preserve the Lolita myth, which despite its literary origin, is showcased best in contemporary audiovisual culture.

Keywords: Coen, Lolita, postmodernity, parody, Nabokov.

La oportunidad del neo-noir: sinceridad e incertidumbre



La teoría del cine actual ha abrazado el término posmoderno aun sabiendo que pisa terreno resbaladizo. La posmodernidad se presenta como un concepto periodizador consecutivo de la modernidad, que en lo que respecta al cine está claramente relacionado (aunque no en exclusiva) con una etapa post-clásica de Hollywood. Pero la posmodernidad no es un concepto puramente cronológico. En realidad, según Stam (2001: 344), el cine posmoderno puede atender a diferentes definiciones, a saber: una coordenada discursiva/conceptual, un corpus de textos, un estilo o estética específica, una época, una sensibilidad predominante, un cambio en los paradigmas... Ciertos teóricos tales como Fredric Jameson adoptan una perspectiva multidimensional que aborda la posmodernidad simultáneamente como estilo, discurso y época, pues la posmodernidad no es sino la *lógica cultural del capitalismo tardío*. En el presente artículo analizaremos la película *El hombre que nunca estuvo allí* (*The*

man who wasn't there, Joel Coen, 2001) en tanto ejemplo de film posmoderno, fijándonos concretamente en la parodia que realiza de lo que habremos de llamar “el mito de Lolita”.

No siempre el pastiche, la mezcla de géneros, la exaltación de la nostalgia, la intertextualidad y el juego de alusiones, elementos todos ellos típicos del cine posmoderno, llevan, como sugiriera Jameson, a la parodia fútil. Las revisitaciones posmodernas de géneros clásicos pueden llevar consigo una visión “más sincera” (Palmer, 2004: 63) de los mismos, imposible en épocas más tradicionales, completándolas y ofreciendo perspectivas más íntegras. Tal es probablemente el caso de *El hombre que nunca estuvo allí*, nueva incursión en el cine negro, más concretamente *neo-noir*, por parte de los hermanos Coen, que para la ocasión cuentan con una trama que incluye infidelidades, chantaje, homosexualidad, falsos culpables y una Lolita adelantada a su tiempo.

El término *neo-noir* emerge en los años ochenta para describir un conjunto de películas oscuras cuyas tramas se centran en crímenes con tintes sexuales y rasgos visuales, narrativos y temáticos asociados al *noir* clásico, aunque con una importante discrepancia respecto a éste: la auto-conciencia del cineasta respecto al género que está tratando. Los *neo-noir* serían aquellos films que, producidos en décadas recientes sitúan la trama en la época de mayor esplendor del cine negro estadounidense, es decir, la década de los cuarenta y cincuenta, haciendo además claras alusiones a la historia cultural de dichas décadas. Una de las primeras películas *neo-noir* sería *Barrio chino* (*Chinatown*), de Roman Polanski, estrenada en 1974. Wager difiere y llama a estas películas situadas en décadas de esplendor negro, *retro-noir*, y reserva el término *neo-noir* para aquellas que retoman temas *noir* pero las sitúan en la época actual. Asociando ambas corrientes actuales con las tendencias encontradas propias de la posmodernidad, sugiere que el *retro-noir* puede tender a la representación reaccionaria de los roles de género, al contrario que el *neo-noir*, más abierto a revisiones de género y sus estereotipos. Tal y como ella lo explica: “Utilizo el término *retro-noir* para explicar el retorno de lo

reprimido y para ilustrar cómo sirve de locus a políticas conservadoras, el retorno de la tradición y la reafirmación (con venganza incluida) del patriarcado” (Wager, 2005: 16)¹.

Es cierto que *El hombre que nunca estuvo allí* ofrece interesantes giros respecto a la representación tradicional de los roles de género, pero no precisamente en el sentido de una vuelta vengativa del patriarcado, pues ni los hombres del film resultan ser tan masculinos como pudiera pensarse ni las mujeres (y jovencitas) fatales consiguen sus objetivos, al menos utilizando las armas habituales del *noir* clásico.



En general, toda referencia intertextual en películas *neo-noir* no busca acercarnos a épocas anteriores en forma de homenaje nostálgico, sino más bien lo contrario. Por ejemplo, siendo *Pacto de sangre* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) la referencia intertextual más clara en *El hombre que nunca estuvo allí*², el film de los hermanos Coen no busca homenajear dicha película,

¹ Las traducciones del inglés son obra de la autora del artículo.

² Aparte de las obvias similitudes en la trama, el nombre de los almacenes Nirdlinger (apellido de la esposa de Big Dave) es el mismo que el de la protagonista de la novela de James M. Cain en la que está basada la película *Perdición*. Nirdlinger se convierte en Dietrichson en la

sino más bien dejar al descubierto los límites de ésta: viendo *El hombre que nunca estuvo allí*, queda en evidencia que la película de Wilder no podría haber explicitado una relación homosexual entre el agente de seguros Walter Neff y su jefe, cosa que sí hace el film que nos ocupa, donde el dudoso empresario de la limpieza en seco Creighton Tolliver (Jon Polito) se ofrece abiertamente al protagonista. Igualmente el espectador conoce la muerte del empresario homosexual con una imagen directamente tomada de *La noche del cazador* (*Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955) aunque haciendo un uso claramente irónico de esta imagen. El efecto pastiche se consigue por lo tanto tomando imágenes de tiempos pasados que el espectador pueda reconocer como tales, pero posicionando el film en el presente, en tanto en la época actual resulta lícito mostrar imágenes imposibles de ver en décadas anteriores (una proposición homosexual abierta, un avance sexual de una Lolita), haciendo de la nueva película algo más completo, realista o sincero. Las imágenes prestadas y referencias intertextuales marcan así, más que un simple homenaje o un acercamiento, una distancia respecto a textos del pasado, y relacionan la película, no con el tiempo histórico que pretende representar, sino más bien con textos filmicos de esa época, de los que se sirven pero a los que también complementan.

El principio de incertidumbre, *leit-motiv* de *El hombre que nunca estuvo allí*, nos recuerda la improbabilidad del conocimiento seguro y la imposibilidad de observar algo sin alterarlo mediante nuestra propia participación observadora. Tal principio formulado por el físico alemán Werner K. Heisenberg en 1927 y citado repetidamente en el film, sirve para ubicar la narración históricamente: nos encontramos en los albores de la física cuántica y el comienzo de la carrera nuclear propia de la guerra fría en el que el propio Heisenberg había participado con afortunado poco éxito durante la Segunda Guerra Mundial. Pero la recurrencia del principios de incertidumbre sirve

versión de Wilder, con lo cual la película de los Coen haría referencia a la novela más que al film, aunque también un personaje secundario se llama Diedrickson, con lo que se establece un triangulo referencial entre la novela y ambos films.

también para confundir a los personajes e invertir su destino (lo que creen conocer se revela falso y los lleva a su fin) y del mismo modo para advertir al espectador y potencial hermeneuta de que lo que ve no conformará más que una certeza provisional. Esta idea se refuerza cuando caemos en la cuenta de que el protagonista Ed Crane (Billy Bob Thornton) está relatando su historia desde la cárcel mientras espera su inminente ejecución, y lo hace siguiendo un encargo de una revista masculina. Aunque por tal recurso narrativo *El hombre...* ha sido relacionada con clásicos del cine negro donde el protagonista relata la sucesión de hechos que lo llevan a la muerte como pueden ser *Con las horas contadas* (D.O.A., Rudolph Mathé, 1950) o *El ocaso de una vida* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), lo cierto es que en el caso del film de los hermanos Coen tal explicación solo nos es dada en la última escena. Es entonces cuando Crane confiesa haber hablado más de la cuenta porque la revista que lo ha contratado le paga por palabras (“cinco centavos por palabra, así que disculpen si les he contado más de lo que querían saber”). En dicha confesión va implícita la posibilidad de que algo o todo de lo narrado sea falso. Ciertas discrepancias entre lo que Crane cuenta y el espectador ve refuerzan esta idea. Sospechosa resulta también la importancia que de repente le concede Ed al dinero (los cinco centavos por palabra), siendo un hombre al borde del cadalso que no deja familia en este mundo. ¿Pero al fin y al cabo qué es falso y verdadero? ¿No es del todo precaria la naturaleza de lo que llamamos verdad? Como bien dice el abogado defensor de Crane, “*lo ocurrido no existe, nuestra mirada lo cambia todo*”.

Una Lolita para sentirse bien.

No obstante, y aunque diga no hablar mucho, un taciturno Ed Crane nos relata con pelos y señales su amargada vida de barbero sin vocación y marido comudo, hasta el día en que un comerciante con peluquín entra en su tienda y le propone participar económicamente en el negocio de la incipiente limpieza en seco. Para conseguir el dinero Crane decide chantajear al jefe y amante de

su esposa, Big Dave (James Gandolfini), quien, al descubrir que Crane es el chantajista lo llama a su despacho e intenta asfixiarlo con sus propias manos. Crane consigue quitárselo de encima dándole una cuchillada fatal en el cuello. Es Doris (Francis McDormand), la esposa infiel, la que resulta arrestada por el asesinato de Big Dave y entonces Crane y su cuñado hipotecan la peluquería en la que ambos trabajan para pagar al mejor abogado posible, Freddy Riedenschneider, aficionado al principio de incertidumbre en tanto puede servirle para embaucar y confundir al jurado. El juicio no llega a celebrarse porque Doris se suicida en prisión, embarazada de Big Dave y después de saber que éste nunca fue el héroe de guerra que decía ser. En efecto, “lo ocurrido” no tiene importancia: el hecho de que Crane sea el verdadero asesino de Big Dave no evita que sea Doris quien pague el delito con su vida.



Tras la muerte de su esposa, Crane retoma su rutinaria vida de barbero y es entonces cuando decide centrarse en la carrera pianística de Birdy Abundas (Scarlett Johansson), la hija adolescente de un abogado local a la que Ed ha conocido poco antes en una fiesta de la empresa en la que trabajaba su mujer. Cuando la oye tocar una sonata, demostrando su total ignorancia en

cuestiones musicales, le pregunta a la chica si la ha compuesto ella, a lo que Birdy responde que en realidad la ha compuesto Ludwig van Beethoven. A pesar de no saber nada de música, Ed cree poder convertirse en el agente de la chica y manejar su carrera como concertista hacia el estrellato. Aunque como él mismo confiesa, lo único que busca es pasar el tiempo suficiente con ella como para sentirse bien.

Las coincidencias de esta trama con *Lolita*, de Vladimir Nabokov, saltan a la vista. De nuevo, un solitario hombre de mediana edad, queda fascinado por el candor e inocencia de una bella colegiala. Ed, al igual que Humbert Humbert, explica su fascinación por Birdy en términos artísticos y elevados, aunque, al contrario que Humbert, Ed no es más que un elemento de la clase trabajadora sin cultura musical alguna. La música se convierte así en “la sublimación de una obvia atracción sexual por la chica” (Booker, 2007: 99). Con una madre muerta y un padre alcohólico y narcoléptico, Ed no encuentra obstáculos para empezar a materializar su absurda fantasía. La visita incluso cuando Birdy está sola en casa. Tal es su fe en el talento de la joven pianista que lleva a Birdy a una audición con un profesor en San Francisco. El profesor no tarda en rechazar de pleno a la chica, y en el viaje de vuelta Birdy (en absoluto decepcionada por la negativa del profesor pues en realidad quiere ser veterinaria) decide agradecer a Ed su dedicación con sexo oral. Crane rechaza tajantemente el avance sexual y en el forcejeo pierde el control del coche y no puede evitar un accidente. Cuando despierta del coma, Crane es acusado de la muerte de Tolliver, el potencial magnate de la limpieza en seco, quien se había escapado con el dinero de Crane (o de Big Dave) y había acabado muerto en manos de éste último, al tomarlo por el chantajista. De nuevo, lo ocurrido de verdad no es relevante en la historia. Crane es sentenciado a muerte por un crimen que no cometió, pero afronta la muerte con esperanza de trascendencia, evocada mediante el platillo volante de procedencia extraterrestre que Crane observa la noche antes de su ejecución. He aquí otro elemento *pulp* de la época que sin embargo nos aleja tanto del género negro como de la identificación con la propia historia.

Para el aficionado a la literatura y el cine negro, la película ofrece innumerables referencias intertextuales, aparte de las ya mencionadas. El protagonista comparte nombre con la desafortunada protagonista de *Psicosis*, Marion Crane, quien, como Ed, decide robar el dinero de su jefe para empezar una nueva vida (en realidad Ed Crane chantajea al jefe de su mujer). Otra referencia hithcockiana puede ser la ubicación del film, en la californiana ciudad de Santa Rosa, la misma en la que se desarrollaba *La sombra de una duda* (*Shadow of a doubt*, 1943). El abogado cuántico, Freddy Riedenschneider, comparte igualmente nombre con el archivillano de *Mientras la ciudad duerme* (*The asphalt jungle*, 1950, John Huston), Erwin Riedenschneider. El hotel donde se aloja Tolliver se llama Hobert Arms, igual que la casa del detective Philip Marlowe en *Al borde del abismo* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946). Más allá de la referencia a Lola Nirdlinger/Dietrichson (hija adolescente de Phyllis Nirdlinger/ Dietrichson) Lolita también queda claramente evocada en la escena del coche previa al accidente.

Aunque los viajes en coche son constantes en la novela *Lolita*, el primero que realizan, cuando Humbert recoge a la nínfula en el campamento de verano, es el principal, pues marca el tono de la relación que habrá de mantener la pareja. Este primer viaje en automóvil ha sido además fielmente retratado en las dos versiones que de la novela se han realizado hasta la fecha: la de Stanley Kubrick en 1962 y la del británico Adrian Lyne de 1997. El pasaje que escribiera Nabokov comienza con una conversación entre Lolita y Humbert, cuando aquélla le achaca a éste haber dejado de quererla:

- ¿Por qué supones que he dejado de preocuparme por ti, Lo?
- Bueno, ¿acaso me has besado hasta ahora?

Muriendo, gimiendo interiormente, vi al frente una curva razonablemente amplia, y me metí y anduve dando tumbos entre la maleza. Recuerda que es sólo una niña, recuerda que es sólo... Apenas se detuvo el automóvil, Lolita se precipitó literalmente en mis brazos. Sin atreverme a abandonarme (...) toqué sus labios con

tenues sorbos. Pero ella, con un estremecimiento impaciente, apretó su boca contra la mía con tal fuerza que sentí sus grandes dientes delanteros. Sabía, desde luego, que no era más que un juego inocente de su parte, un retozo que imitaba el simulacro de un amor inventado, y puesto que, como dirían los psicópatas y también los violadores, los límites y las reglas de esos juegos infantiles son siempre imprecisos, o al menos demasiado infantilmente sutiles para que el partícipe de mayor edad los perciba, yo sentía un terror fatal a ir demasiado lejos (...). (p. 225)

Mientras que en la versión de Kubrick el beso se sustituye metafóricamente por una imagen del coche acelerando, Lyne nos muestra efectivamente dicho beso, interrumpido, como escribiría Nabokov, por un policía. Antes de eso, Lolita se sube en el regazo de Humbert y lo besa apasionadamente, después de quitarse el corrector dental. En *El hombre que nunca estuvo allí* la conversación en el coche gira al principio en torno al profesor de piano que vienen de visitar en San Francisco. Mientras que la decepción y enfado de Crane es evidente, Birdy muestra su indiferencia (“Ojalá hubiese podido tocar mejor, porque sé que eso le habría hecho feliz”) y, para ahondar en el desengaño del hombre, le explica que de seguir alguna carrera “sería veterinaria”. Queriendo compensar la decepción y agradecer “el interés que se ha tomado” primero toca el muslo del hombre, después le da un beso en la mejilla, y para total turbación de Crane intenta una felación, al tiempo que asegura: “no se preocupe, quiero hacerlo, de verdad, señor Crane, no me importa”. Ed se resiste y el forcejeo resultante provoca el accidente. El coche vuela y por fin los nombres aviaros de ambos personajes (Birdy significa pajarillo y Crane grulla) cobran sentido. El accidente y sus consecuencias remiten indudablemente a *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman always rings twice, 1946, Tay Garnett*), donde Frank Chamber mata al marido de Cora y es sin embargo condenado por la muerte de la propia Cora en accidente automovilístico, pero el avance sexual de Birdy recuerda

inevitablemente a *Lolita*. Tal referencia viene además subrayada al compartir tiempo histórico con la novela *Lolita*, el final de la década de 1940 y localización: un coche en una carretera norteamericana.

Pero una vez más, las variaciones son notables. Del beso-juego que intenta Lolita en la novela pasamos así a una tentativa de acto sexual completamente consciente y experto. El “simulacro de amor” que pretende la Lolita de Nabokov, inspirada por las películas de Hollywood, se torna aquí en acción consciente. Acción de una adolescente que sabe cómo agradecer el interés de un hombre maduro y a la que “no le importa” proceder al acto, aunque lo haga con total frialdad y sin mostrar ella misma ningún tipo de atracción sexual mas allá de la mera demostración de agradecimiento. Las diferencias son por lo tanto importantes, pero más que una versión “más sincera” apta para los tiempos posmodernos, nos inclinamos por entender la escena del coche como una parodia, no en el sentido *jamesoniano* de parodia ahistórica y pastiche banal, sino más bien al estilo que describiera Hutcheon, en una suerte de problematización de la historia mediante la parodia y su potencial para la crítica cultural.

Metaficción historiográfica y lectura queer

Partiendo del campo de los estudios literarios, la crítica canadiense Linda Hutcheon sostiene que la cultura posmoderna está marcada por una perspicaz conciencia histórica y política. Hutcheon identifica una particularidad del posmodernismo que denomina “metaficción historiográfica” (Hutcheon, 1988: 13), una forma de abordar el pasado que solo es posible a través de sus rastros textuales. Y es a través de esta metaficción que Hutcheon reevalúa la parodia en términos muy diferentes de los de Jameson. La parodia posmoderna sería así una de las iniciales estrategias de subversión de la ideología del liberalismo burgués. Partiendo de un cliché conocido (la jovencita seductora en el coche, en el caso que nos ocupa) y haciendo uso de la

exageración, se distancia del mismo convirtiéndose en una imitación infiel, una suerte de caricatura que deja en evidencia lo arbitrario de su fundamento.

Para la mayoría de la crítica el personaje de Birdy no ha despertado demasiado interés y ha sido solventado con las etiquetas de “aspirante a *femme fatale*” y “Lolita experta”. En cambio, desde la lectura bastante convincente, y sin embargo, parcial, que sostiene que Crane pudiera ser en realidad un homosexual reprimido, el personaje de Birdy cobra una especial relevancia. Es el artículo de Vincent Brook y Allan Campbell “Pansies don’t float” (“Los maricas no flotan”) el primero en leer el personaje de Crane como homosexual en el armario. El artículo toma su nombre del primigenio título de la película y es precisamente ese título la primera pista que abre las puertas a una lectura *queer* del film. ¿Por qué debería la película llevar en el título la palabra *pansy*?, se preguntan estos autores. Sólo un personaje del film es identificado abiertamente como *pansy* (marica): el fraudulento empresario de la limpieza en seco Tolliver, a quien efectivamente vemos en el fondo de un pozo al final de la película, incapaz de flotar. Aún así es extraño que el título de un largometraje haga referencia a un personaje y una trama secundaria. Aparte de esta primera sospecha, varios son los indicios que ambos autores sacan a la luz. El desinterés sexual de Crane por su esposa, su actitud pasiva (y por lo tanto femenina), las revistas de hombres musculosos que Crane disfruta en prisión, y sobre todo el hecho de que renuncie a la proposición de Birdy en el coche. En realidad, dos son las proposiciones sexuales que recibe Crane a lo largo del film, y ambas son rechazadas por el protagonista, aunque de distinta manera.

La primera proposición viene de Tolliver, el empresario del peluquín. Para Brook y Campbell resulta sospechoso que Crane sea capaz de discernir al momento que Tolliver le está haciendo una proposición homosexual cuando lo único que hace el hombre es desatarse la corbata clavando la mirada en él, para acto seguido rechazar tajantemente pero sin aspavientos la oferta (“se está equivocando, amigo”) y continuar con el negocio que los ha unido, una transacción económica en torno a una cadena de tiendas de limpieza en seco.

Para los autores, la reacción de Crane no es consistente con la época y lugar en la que se sitúa la narración (una pequeña ciudad blanca y heteronormativa de la posguerra), donde resultaría más convincente una reacción homófoba e incluso agresiva, como la de Big Dave respecto al “puto marica”. Pero los autores olvidan el carácter patológicamente desapasionado del personaje y por lo tanto, no resulta inverosímil que un hombre del talante de Crane esté dispuesto a dejar pasar tales proposiciones homosexuales con tal de avanzar en el tema en el que ha puesto sus esperanzas: el negocio de la limpieza en seco. Su desinterés sexual, además, se hace evidente, y puede entenderse no necesariamente desde una homosexualidad reprimida sino más bien como un síntoma de la alienación que padece Crane. De hecho, es su total falta de libido la que mueve la narración, al contrario de lo que ocurre en el cine negro clásico, donde la avaricia y el impulso sexual (siempre implícito) desencadenan una serie de acontecimientos incontrolados y casi siempre fatales. No ocurre así en *El hombre...*, ni mucho menos. Si su mujer tiene un amante es porque Crane no la ha tocado en años (y es lo que finalmente la lleva a la muerte) y es su rechazo a los avances de Birdy lo que provoca el accidente de coche.

Es cierto que con Birdy el rechazo de Crane es más enfático (es ciertamente la primera vez que lo vemos alterado a pesar de las calamidades por las que ha pasado), pero esto puede entenderse como resultado de la gran decepción que siente Crane, una decepción que atañe a la última gran esperanza de un hombre al que ya no le queda nada en lo que creer. Ni Birdy es la gran pianista que él creía que era, ni es la cosa pura y elevada que resultaba a sus ojos. Sorprende que Brook y Campbell hagan notar la incongruencia de una propuesta homosexual normalizada (o más bien, una falta de respuesta agresiva por parte del hombre supuestamente heterosexual) y sin embargo no subrayen la extrañeza de una adolescente de un pueblo californiano en la década de los cuarenta que se muestre tan experta en cuestiones sexuales y esté dispuesta a agradecer oralmente su dedicación a un hombre adulto con total intrascendencia. Como si el sexo oral casual entre colegialas y hombre adultos fuera el pan de cada día en las carreteras

norteamericanas que recorriera Nabokov mientras escribía *Lolita*. Porque para Birdy evidentemente lo es, a pesar de su disfraz de colegiala casta, sus buenas notas y su supuesta timidez ante Crane. Todo ello se desvela falso, un mero disfraz que esconde a una depredadora sexual, en una nueva vuelta de tuerca que termina por descolocar a Crane y le hace abandonar toda esperanza. Las cualidades lolitescas de Birdie se aprecian prácticamente desde su primera aparición en el film, su música, su atuendo colegial, sus posturas sobre la cama y sus sonrisas entre seductoras y tímidas. Es al forzar el cliché hasta el límite (en la mencionada escena del coche) cuando la parodia comienza, revelando lo absurdo de la situación y la artificiosidad de la relación de Crane con Birdy.

Flores rotas y Lolitas parodiadas

Hutcheon hizo notar la parodia que contenía *Testigo en peligro* (*Witness*, Peter Weir, 1985) respecto a *A la hora señalada* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), en tanto se trataba de una reescritura de ésta, pero situada en la década de los ochenta. Sin embargo, al contrario de lo que pudiera esperarse, *Testigo en peligro* acentuaba la ruralidad y atraso tecnológico de la comunidad *amish* del film, a pesar de estar situada en un momento posterior al film de Zinnemann. Para Hutcheon, el efecto conseguido era la distancia irónica (1986-87: 180). Según creemos apreciar, el reverso de este fenómeno se da en *El hombre que nunca estuvo allí*. Situada en una época pasada (anterior al *boom* del lolitismo en los medios e incluso anterior a la publicación de *Lolita*) podría esperarse una Lolita más recatada o naif, y sin embargo el espectador es confrontado con todo lo contrario: la más audaz, sofisticada y experimentada Lolita de las que Hollywood ha dado en crear, que además se revela como tal en un giro inesperado y sin haber mostrado ninguna pista de su voracidad sexual anteriormente. Es esta una característica más que convierte a *El hombre...* en una película típicamente *neo-noir*. La embestida sexual de la chica puede mostrarse explícitamente a comienzos del siglo XXI, pero si se trata de recrear la época de la posguerra estadounidense, la escena es

claramente distanciadora. Birdy, además, no juega ni coquetea como pudiera hacerlo Lolita: simplemente pasa a la acción. Hace lo que se espera de ella y da a entender además que ya lo ha hecho en más ocasiones. El espectador puede escandalizarse como lo hace Crane, sorprenderse de que una chica así en una época como esa pueda tener algún interés sexual en un hombre como el barbero del pueblo, pero finalmente descubrirá que la exageración y el exceso de la escena solo lleva a la parodia.



Una exageración paródica similar la encontramos en *Flores Rotas* (*Broken Flowers*, Jim Jarmusch, 2005), en la cual un tal Don Jonshton emprende un viaje visitando a cuatro ex novias para saber cuál de ellas ha tenido un hijo suyo diecinueve años atrás. Interpretado por Bill Murray justo después de interpretar a Bob Harris en *Perdidos en Tokyo* (*Lost in Translation*,

Sofia Coppola, 2003) las referencias al aclamado film son insoslayables, tanto, que se diría que Murray está interpretando el mismo papel en dos escenarios muy diferentes. En la primera Murray disfruta de un encuentro platónico con una jovencita de 21 años en un hotel de Tokyo (jovencita encamada de nuevo por Scarlett Johansson). En la segunda va a encontrarse con una Lolita de la América profunda.

Don es, como su nombre sugiere y no dejan de recordarle las mujeres en el film, un Don Juan, o mejor dicho, un “Don Juan caduco” (“an over-the-hill Don Juan”). Animado a emprender el viaje por su vecino etíope, Don visita en primer lugar a Laura (Sharon Stone), pero le abre la puerta la hija adolescente de ésta, llamada directamente Lolita (Alexis Dziena). Aquí no hay anagramas ni juegos de palabras como podía haberlos en otra famosa película lolitesca de la época, *American Beauty* (Sam Mendes, 1999)³. La Lolita de esta película se llama directamente Lolita, para que nadie se llame a engaño, y además, la chica le explica las diferentes variantes de su nombre, como explicara Humbert las diversas variaciones del nombre de su nínfula al comienzo de la novela *Lolita*:

Era Lo, sencillamente Lo, por la mañana, un metro cuarenta y ocho de estatura con pies descalzos. Era Lola con pantabnes. Era Dolly en la escuela. Era Dolores cuando firmaba. Pero en mis brazos, era siempre Lolita... (p. 15)

La Lolita de *Flores rotas*, lo explica así: “Me llamo Lola, a veces me llaman Lo, pero mi verdadero nombre es Lolita”. Como Birdy, también Lolita toma la iniciativa: hace saber a Don que están solos, lo fuerza a sentarse en un sillón y tras desaparecer un momento porque suena el teléfono en su habitación, vuelve al salón donde la espera el confundido hombre complementemente

³ El personaje de Angela, la Lolita que intenta seducir a Kevin Spacey, se apellida Haze, nombre que se pronuncia prácticamente igual a Haze, el apellido de soltera de la Lolita de la novela original. El nombre del protagonista, Lester Burnham, es un anagrama de Humbert Learns, es decir, Humbert aprende.

desnuda. La turbación que siente Don es similar a la de Crane en la escena del coche, aunque en esta ocasión el hombre opta por ponerse a salvo saliendo de la casa. La llegada de Laura lo salva del ataque predatorio de la nínfula. En la cena que comparten los tres, Don vuelve al tema de Lolita: “curiosa elección de nombre” le dice a Laura, pero ni ella ni su hija parecen entender a qué se refiere.



Don no tiene ningún interés por la chica (una vez más, nos encontramos ante otro desapasionado y amargado hombre que ya ha sobrepasado la mediana edad) y en realidad se acaba acostando con Laura (aunque esto sucede en *off*). Cuando Don se despide de las dos mujeres, Lolita vuelve a mostrarse en ropa interior, primero en el porche, y después, cuando su madre la hace entrar en la casa, desde detrás de la cristalera. Para algunos críticos el desnudo de

Lolita era gratuito y sólo se entendía por la necesidad de Jarmusch de despertar a un espectador presuntamente dormido a estas alturas del metraje:

La escena de desnudo no viene a cuento y aparece no porque alguien esté tomando un baño, ni porque alguien sea nudista o stripper o sea una escena de sexo. Aparece porque el director quiere asegurarse de que, si te estás

quedando dormido, con un poco de suerte un desnudo te despertará. Cuanto más lenta la película, más ropa se quitan (Staffle, 2005).

Pero en el momento del desnudo la película solo ha alcanzado el minuto treinta y cinco y en realidad no había ninguna necesidad de caer en la redundancia y llamar Lolita a un personaje que cualquier espectador reconocería como tal. La película, por lo tanto, parodia la recurrencia de este tipo de personajes al mismo tiempo que se distancia de las chicas que asumen, casi sin saberlo, actitudes procaces del tipo Lolita (versión pop). Tal distanciamiento se da mediante la exagerada exhibición de Lolita pero también mediante la representación de la diferencia de clase entre Don y la familia de Laura-Lolita. La reacción de Don cuando penetra en la casa de Laura y Lolita es similar a la de Humbert cuando visita por primera vez la casa de Charlotte y Lolita. El mercadillo montado en el jardín, la abundante decoración kitsch del salón y en general el aspecto *white trash* de la vivienda despiertan un cierto aire de superioridad en Don, empresario de éxito. También la distancia cultural se hace patente cuando Don irónicamente menciona el nombre de Lolita y ninguna de las dos mujeres parece apreciar la referencia a *Lolita*. Lolita juega a ser una Lolita sin saber siquiera a que está jugando y para el hombre que sí reconoce el cliché su juego no despierta más que indiferencia e incluso condescendencia. Es este distanciamiento el que haría imposible una relación Don-Lolita.

Ambas parodias de Lolita, la de *El hombre que nunca estuvo allí* así como la de *Flores Rotas*, cumplen la misma función paradójica: desestabilizar a la vez que inscribir la ideología dominante “a través de la interpelación directa al espectador como sujeto y objeto de dicha ideología” (Hutcheon, 1986-87: 205).

Una vez más queda patente que el cine posmoderno de Hollywood es capaz de beber de su tradición y al mismo tiempo aglutinar nuevos discursos. El mito de Lolita hace tiempo que escapó de la novela de Nabokov y penetró todas las expresiones de la cultura mediática, de las más variadas formas

además. Las dos Lolitas posmodernas a las que hemos hecho referencia en este artículo pendulan de la misma manera: desafían el cliché pero al mismo tiempo lo alimentan, absorben discursos aparentemente contradictorios y consiguen apariencia de novedosas. De otra manera, quizá el mito de Lolita no podría seguir vivo en las ficciones audiovisuales contemporáneas.

Bibliografía citada

- Booker, M. K. (2007), *Postmodern Hollywood: what's new in film and why it makes us feel so strange*, Santa Barbara: Greenwood.
- Brook, V. & Campbell, A. (2003), "Pansies don't float– gay representability, film noir, and The Man Who Wasn't There" en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 46.
- Hutcheon, L. (1988) *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, New York: Routledge
- Hutcheon, L. (1986-87) "The Politics of Postmodernism: Parody and History", *Cultural Critique*. Núm. 5 pág. 179-207.
- Jameson, F. (1991), *El posmodernismo o La lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- Navokov, V. (1991), *Lolita*, Barcelona: Anagrama.
- Palmer, R. B. (2004), *Joel and Ethan Coen*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Silver, A. & Ward E. (eds.) (1992), *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, 3rd Edition. Woodstock, New York: Overlook Press.
- Staffle, P. (2005). "Broken Flowers review". <http://www.pollystaffle.com/dramedyclub/brokenflowers.shtml> visitado el 23/8/2009
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación. Trad. Carles Roche Suárez. [Ed. Original: *Film Theory*, Blackwell Publishers, Massachusetts, 2000]
- Wager, J. B. (2005), *Dames in the Driver's Seat: Rereading Film Noir*, Austin: University of Texas Press.

* Investigadora postdoctoral financiada por el Gobierno Vasco durante el trienio 2011-2013. Actualmente realizo una estancia en la University of East Anglia después de haber completado otra estancia en la Queen Mary, University of London. He sido profesora de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad del País Vasco y he publicado sobre diversas cuestiones de género y audiovisual. E-mail: katixa.agirre@ehu.es