

Entre el Humor y el Estupor: la traducción censurable de Lolita de Kubrick

Patrick Zabalbeascoa, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España

1. Introducción

Hace mucho tiempo que *Lolita* (1962) de Stanley Kubrick se considera un fracaso ante la crítica. Esta afirmación tan rotunda por parte de Duckett (2014, p. 528) se ve rebatida al largo del resto de su artículo hasta su conclusión, en la que afirma, entre otras cosas: ‘I would argue that we are also implicated as senseless critics’ (2014, p. 539). Hay numerosas razones que justifican un estudio académico tanto de la novela de Vladimir Nabokov (1955) como de su adaptación para el cine de Kubrick. Un motivo destacado es el interés que tienen estas obras por sí mismas, más allá de cualquier polémica morbosa, por su calidad y por sus cualidades. *Lolita* ya se considera una de las mejores novelas en lengua inglesa. Ambos artistas muestran cierta propensión a la provocación, ya sea conscientemente o no, pero si solo fuera ése el mérito no habrían podido emerger como colosos de la literatura y del cine. Los temas que pretendo destacar hoy son: (i) el humor como elemento importante de su obra, y por extensión aspectos más generales del humor; y (ii) la importancia que tienen dichos aspectos en la investigación académica de la traducción, ilustrados en un puñado de ejemplos representativos. Un buen tertium comparationis para conseguir nuestro objetivo la hallamos en el largometraje de Adrian Lyne (1997), a la vista de que se presenta como una adaptación más fiel al libro que la de Kubrick. De hecho, Kubrick y Lyne coinciden en muchos elementos que adaptan de la novela de Nabokov, y sin embargo solo el film de Kubrick es cómico, o al menos, así ha quedado clasificado, al contrario que el de Lyne. Ciertamente es que investigadores como Schuman (1978) matizan que el humor de Kubrick es “negro, a menudo grotesco y bastante salvaje”. No pretendo ser el descubridor del humor de Kubrick, solo quiero destacar su importancia cuando se trata de traducirlo (o no, como parece ser el caso para algunos de sus traductores), y cómo puede aparecer y desaparecer de una traducción a otra. Si consideramos que el humor es el elemento que distingue más que nada a Kubrick de Lyne, estaríamos ante dos películas muy comparables por lo demás, dándonos una buena ocasión para aislar el elemento del humor y así entender mejor sus características (al menos en el género de la comedia) y los beneficios de traducir obras así con sentido del humor, ya sea para encajar la traducción en el género cómico o como un ingrediente destacado de otros géneros. Los espectadores podrán comprobar que el sexo y el tabú solo se insinúan en el film de Kubrick, mientras que en *Lolita* de Lyne queda todo más explícito tanto en las palabras como en la imagen. El propósito de mi intervención es presentar un ejemplo de cómo el tabú y concepciones erróneas de la obra de un autor pueden afectar su percepción por parte del público, hasta tal punto que no queda claro si la imagen que tiene la gente de Lolita como personaje literario es la causa o la consecuencia de ciertas traducciones y nuevas versiones para el cine, como la de Adrian Lyne.

If we begin the task and start with the screen itself – that is, if we allow ourselves to have visual as well as literary depth – then we might finally have the freedom to let *Lolita* [1962] laugh. (Duckett, 2014, p. 539)

Si entendemos y aceptamos que las adaptaciones cinematográficas son ‘lecturas’ e interpretaciones de la obra escrita, también hay que ver que parte de esa interpretación está expresada en las imágenes y en la música además de en la dimensión lingüística expresada por boca de los personajes. Vemos asimismo que Lyne y Kubrick han hecho lecturas muy diferentes del personaje de Lolita, proyectando dos visiones opuestas: de su encarnación de tentación

desvergonzada, por un lado, o como víctima inocente de abusos sexuales, por otro. También se comprueba hasta qué punto las traducciones de Kubrick al castellano o al alemán podrían estar influidas por la imagen popular que parece haber predominado a lo largo de décadas de una Lolita que lleva a los hombres a la perdición más que un fiel reflejo de su obra.

2. Kubrick y Lyne: dos filmografías contrapuestas

Antes incluso de entrar en un análisis textual, que no puede eludir la subjetividad hermenéutica (Richards, 2012; Duckett, 2014; Biltereyst, 2015), ya se constata que hay algunos aspectos de Kubrick y de Lyne que dan argumentos a mi tesis de hoy. Un hecho destacable es el papel activo de Nabokov en la película de Kubrick y su aprobación del resultado final, a pesar de la censura y los prejuicios de la época (Biltereyst, 2015). Otra evidencia se extrae de una somera comparación de las filmografías de ambos directores. *Lolita* de 1997 es parte de la estrategia comercial de Lyne, siguiendo el principio de que el sexo es un buen reclamo para vender cualquier cosa, con el añadido de que el sexo combinado con el escándalo reporta todavía más beneficios en taquilla. Sus títulos ya reflejan esta estrategia. Además, sus personajes femeninos a menudo cargan con la culpa de sus propias desgracias, por tener algo reprochable en su comportamiento moral o sexual. *Flashdance* (1983), *Fatal Attraction* (1987), *9 1/2 Weeks* (1986). *Indecent Proposal* (1993) es la producción que precede a *Lolita* 1997. Y después, Lyne dirige *Unfaithful*. Predomina un entorno familiar, conyugal o de pareja con el que el espectador se pueda sentir identificado.

La Lolita de Lyne es una seductora apenas adolescente, una diablesa provocativa, siguiendo la estela del estereotipo popular, y la definición de nífula del personaje pedófilo, Humbert Humbert. Sin embargo, este estereotipo dista mucho de ser la Lolita de Nabokov (1955), que no tiene culpa ninguna a lo largo de todo el libro. Humbert Humbert es el personaje criminal y perverso de la novela. El interés y la fascinación que despierta el personaje radican fundamentalmente en el punto de vista literario. El libro se escribe como una confesión en primera persona, por parte de Humbert, y es comprensible que el autor de la confesión quiera que entendamos, como lectores, su punto de vista. La técnica que explota Nabokov de dejar que el personaje se explique por sí mismo está presente en otras novelas, por supuesto, como el personaje mayordomo de la novela de Kazuo Ishiguro (1989) *Lo que queda del día*. La diferencia de esta novela con respecto a *Lolita* es que a nadie se le ocurre pensar que Ishiguro tiene nada que ver con su personaje, aunque en ambas hay un claro distanciamiento entre el 'yo' del personaje y el 'yo' del autor, en gran medida expresado a través de la ironía.

Por otra parte, Kubrick tiende a inspirarse en novelas para la gran mayoría de sus películas (*Paths of Glory*, 1957; *Spartacus*, 1960; *Dr. Strangelove*, 1964; *2001: A Space Odyssey*, 1968; *A Clockwork Orange*, 1971; *Barry Lyndon*, 1975; *The Shining*, 1980; *Full Metal Jacket*, 1987; *Eyes Wide Shut*, 1999). Sus películas comparten dos rasgos con la *Lolita* de Nabokov: están consideradas entre las mejores obras artísticas de la historia, o disfrutan de gran prestigio, y reflejan la presencia de rasgos humorísticos, aunque no todo el mundo los sepa apreciar. Quizás Kubrick no tenga premios de la academia de Hollywood ni éxitos de taquilla pero crece el prestigio de sus películas año tras año. Adrian Lyne busca la polémica y la provocación como parte de su estrategia comercial, por efímero que sea. Kubrick comparte con Nabokov la maldición de la polémica y del escándalo o la incompreensión como factores que retrasan el logro de un reconocimiento merecido por el valor de su arte. Kubrick y Nabokov acordaron convertir la película en una farsa como una reacción a la censura, aunque el patetismo también recorre la cinta. Burke (2003) destaca la inclinación de Kubrick a favor de "la alegría y el patetismo en lugar del erotismo" para superar los límites impuestos por la censura. No es que Lyne no sintiera los efectos de la censura sino que los límites no eran ya los mismos. Y esta reflexión es válida para cualquier traducción también.

3. Sexo, delito y tabú. ¿Cabe el humor en una película así?

El reto que supone un estudio académico, descriptivo, libre de prejuicios, aunque ineludiblemente subjetivo de una obra como *Lolita* (en cualquier versión) levanta una serie de asuntos espinosos, como el tratamiento humorístico que su autor le da a un tema como la pedofilia o los abusos sexuales a una menor, sin que el estudio académico rebaje ni matice la gravedad de los delitos y sin ofender a nadie cuando no se trata de ofender ni provocar. El análisis textual supone la interpretación de la caracterización de los personajes y sus comportamientos, por ejemplo, referido a la empatía o antipatía que puedan causar en el público receptor, condicionado por realidades socioculturales por las que algunos países permiten compromisos de matrimonios concertados con niñas de edades preadolescentes, o la constatación de que la edad legalmente fijada para las relaciones sexuales consensuadas o los agravantes por ataques a menores, los derechos de los menores y de las mujeres varían sustancialmente de una región a otra, y de una época a otra. Cabe añadir al dilema de lo traducible o lo que resulta intraducible un dilema paralelo de lo que puede ser objeto de burla o humor y lo que no. ¿Cómo hay que abordar el humor que resulta ofensivo, cómo se traduce? Aunque estuviéramos de acuerdo en que la violación, por ejemplo, no es un tema para reírse, luego constatamos que lo que de hecho constituye un delito de violación y su consideración en el código penal y en la escala de valores morales de una sociedad es demasiado a menudo también una variable cultural y regional. Además, chistes que tratan el tema de la violación pueden variar mucho según quien sea la víctima de la burla, ya que puede ser a veces la víctima de la violación, pero otras veces el bromista puede meterse con violador, o con terceros, que pueden tener algún grado de culpabilidad o responsabilidad en este tipo de delito: grupos o instituciones sociales. Teniendo esto en cuenta, con simplemente decir que no hay que hacer bromas con cosas como la violación, uno no necesariamente les está haciendo un favor a las víctimas de violaciones, sino que lo único que se consigue es convertir el tema en tabú. Incluso se podría decir que al abordar el tema, Nabokov alerta a sus lectores sobre los peligros que pueden suponer ciertos hombres, aparentemente decentes que en realidad no son más que monstruos disfrazados, y que ciertos factores sociales (incluyendo tabúes sociales, los prejuicios y la hipocresía) pueden llegar a dejar a las mujeres y a los menores más vulnerables todavía y expuestos a crímenes de abusos y agresiones sexuales.

Al margen de estas cuestiones generales de tipo teórico y general referidos al humor y su traducción, hay otras reflexiones pendientes sobre la obra y las versiones de *Lolita*, específicamente. En el libro no hay ninguna historia de amor “sano”. Este elemento fundamental de la novela queda más claro en la adaptación de Kubrick que la de Lyne, ya que aunque Lyne cita más directamente del libro, también es cierto que descontextualiza unas citas que hablan de amor y al mismo tiempo de lo enfermizo de esa percepción por la parte de un hombre que admite su propia perversión. El género del libro de la adaptación de Kubrick es tragicómico entremezclando bromas con una historia y un final innegablemente trágicos. El hecho de que Kubrick empiece la película por el capítulo final del libro solo sirve para despejar cualquier duda sobre la culpabilidad de los dos personajes pedófilos, Humbert y Quilty, y que su crimen consiste en aprovecharse de una pobre niña a quien le arruinan la vida para siempre.

¿Entonces qué tiene la obra de *Lolita* que valga la pena adaptar al cine o traducir? Para Adrian Lyne la respuesta parece quedar reducido al morbo de un tema sexual escabroso, y al escándalo que supone la publicación o el estreno de una obra basada, en una lectura, errónea desde mi interpretación del texto, de la novela de Nabokov, según la cual realmente existen seductoras irresistibles en la edad de la pubertad, cuales sirenas de la odisea, dispuestas a llevar a los hombres a su perdición, las llamadas Lolitas o nínfulas. Resulta delatador que la misma palabra “Lolita”, usado como término, ha adquirido un significado muy concreto desde la aparición de la novela debido a este tipo de interpretaciones.

En Wikipedia encontramos:

El término lolita se refiere a una niña o adolescente que no ha alcanzado la edad de consentimiento sexual y resulta muy atractiva sexualmente a los hombres mayores. Puede ser una niña entre 9 y 16 años de edad, prepúber o ya púber que ya es deseada por hombres adultos

y que puede comportarse seductoramente con ellos. Es utilizado en el ambiente de la pornografía para referirse a la pornografía infantil. Sea cual sea la edad se trata de una preadolescente que aparece como objeto de deseo. ... El término en un contexto erótico aparece por primera vez en el argumento de la novela de 1955, *Lolita*, de Vladimir Nabokov. En la trama se mencionan jóvenes núbiles de entre 9 y 14 años de edad con las que el protagonista, Humbert Humbert, tiene una seria afición sexual y que son llamadas por el protagonista como *nínfulas*.

Nabokov solo tiene parte de culpa en este uso del término. Por lo demás se debe a mitos como el de Lyne creados a partir del escándalo originado a raíz de la publicación del libro. Lyne pasa por alto la insistencia de Nabokov en la inocencia de Lolita y su derecho a ser considerada una víctima trágica. Cualquier defecto de su personalidad queda explicado como un rasgo normal de su edad, o por motivo de haber quedado huérfana de padre y con una madre bastante limitada y afectada por su viudedad, y, sobre todo por el plan criminal llevado a cabo por el encantador y siniestro Humbert Humbert para poseerla. La obra no está exenta de crítica social. Sin embargo el logro principal de Nabokov no se encuentra en su elección de tema, sino en su tratamiento fascinante de la lengua inglesa, del estilo literario, con todo un despliegue de figuras retóricas, como la aliteración, el juego de palabras, la ironía humorística (Torres-Nuñez, 2005; Wepler, 2011; Duckett, 2014). De igual modo, a Kubrick lo que realmente le interesa es el arte de realizar películas y aportar innovaciones en el lenguaje cinematográfico (Biltreyst, 2015) y sus modos de expresión, incluidas las posibilidades de ironía audiovisual.

Tanto Nabokov como Kubrick son obsesos del detalle y la perfección en la composición, uno, literaria, el otro, audiovisual (Duckett, 2014). A Nabokov le interesaba el cine tanto como a Kubrick la literatura, y ambos eran conscientes de que diferentes modos de comunicación requieren diferentes recursos expresivos y distintas estrategias narrativas. El hecho de que Lyne siga más fielmente la estructura narrativa del libro e incluya un mayor número de citas directas, no resulta ser suficiente para que su película adquiera un mayor grado de fidelidad a la novela, ni, lo que es todavía más importante, llegue a ser una película mejor, ni siquiera con la ventaja de poder inspirarse tanto en Kubrick como en Nabokov, además del paso del tiempo y una censura más permisiva. Se podría decir que para el proyecto de Kubrick el humor se vuelve un sustituto de unas imágenes, un lenguaje y un tratamiento del tema más explícitos, sobre todo si lo comparamos con el enfoque de Lyne. Comparado con el libro el humor audiovisual de Kubrick resulta más fácilmente accesible a un público más amplio ya que explota más la ironía que la parodia literaria, en lo que se manifiesta como un recurso de compensación de un humor más sutilmente elaborado que funciona sobre el papel impreso pero requiere de adaptación cinematográfica como ya indica el nombre de este tipo de transposición fílmica. Estas podrían ser consideraciones importantes a la hora de comprender el resultado del doblaje y la subtitulación de *Lolita* (1962). No se puede descartar que algunos cambios u omisiones se deban a factores culturales o ideológicos o a la censura. Un factor alternativo o complementario podría ser el filtro del traductor, su grado de conocimiento interpretativo y/o su deber (moral, estético, etc.) autoimpuesto para con los espectadores de la versión traducida.

No se puede saber todo lo que pasa por la cabeza del traductor, ni siquiera preguntándose directamente, cuando se ve ante varias interpretaciones posibles de un texto, con la dificultad añadida de que por 'traductor' nos referimos al conjunto de personas y programas que han tenido algo que ver en la traducción, o que pudieran editar, o censurar el texto traducido. La traducción se podría ver influida de algún modo por algún prejuicio o ideas preconcebidas sobre todo el concepto "Lolita". Algunos cambios y ajustes en la traducción podrían evidenciar incompetencia, negligencia, una visión muy personal, o determinados valores éticos hacia lo que supone traducir, o manipulación simple y llana. Un encargo de traducción podría asignarse a alguien con la confianza de que ese traductor no iba a comprometer una imagen popular, aunque posiblemente equivocada de lo que pretendían conseguir Nabokov y Kubrick, o bien que interviniera para censurar activamente frases y escenas censurables mediante el disimulo de supuestos "errores" de traducción. Es decir, investigar tales cuestiones y posibles motivaciones, ligado todo a la ética y a la censura, viene a ser un intento por enmarcar la dificultad que supone dar con una explicación convincente del porqué y del cómo queda afectado el humor en la

traducción audiovisual cuando un tema potencialmente tabú de pedofilia (con el agravante de incesto, dado que Humbert se convierte en padrastro de Lolita) o un tema más popular y morboso de una tentación personificada en una preadolescente de moral distraída pueden tapar el lado cómico para dar prioridad a un lado más oscuro.

4. ¿De qué se ríe Kubrick? Ejemplos de humor verbal y audiovisual.

Humbert Humbert es un personaje ridículo y penoso, incapaz de engañar a nadie, excepto la madre de Lolita, y hasta ella acaba viéndole las intenciones. Es el culpable único de su crimen hacia Lolita, al igual que Quilty, su antagonista y alter ego, por intentar meterla en películas pornográficas. La madre de Lolita, Charlotte, solo es culpable de ser vanidosa, ciega, y no muy lista, pero al mismo tiempo es una viuda que está muy sola. Las amigas de Charlotte también se llevan parte de la burla de Kubrick al insinuar una invitación a practicar el sexo extraconyugal. En el libro varios personajes menores personifican la crítica social por parte de Nabokov. Kubrick reserva una de las escenas más graciosas para el Sr. Swine, el jefe de recepción en el turno de noche, que muestra un sentido de humor muy personal suyo, en uno de los ejemplos más claros de la diferencia entre las dos versiones fílmicas (ejemplos 5 y 6). La chica no es objeto de broma ni burla y Kubrick tampoco hace bromas con la cuestión de los abusos y agresiones sexuales a una menor. De hecho, buena parte del humor sexual se ciñe al sexo (extra)conyugal o las actividades inconfesables del hotel, tal como las insinúa Swine. A diferencia de Kubrick, es Lyne el director que retrata a Lolita como una nínfula, y su Humbert tiene hasta un cierto encanto romántico melancólico.

La finalidad de los ejemplos presentados aquí es la de demostrar la dimensión humorística de la película de Kubrick y lo que puede pasar si sus traductores no tratan el humor como un factor importante, ya sea por despiste o por algún tipo de censura o filtro. La película no se dobló en España hasta 20 años después de su estreno, lo cual hace pensar que la censura algo tuvo que ver.

Ejemplo 1. Humbert, en un cambio radical de parecer, acepta hospedarse en la casa de Charlotte.

Charlotte	What was the decisive factor? My garden ?	¿Cuál ha sido el factor decisivo? ¿El jardín?
Humbert	I think it was your cherry pies .	Creo que sus pasteles de cerezas.

El ejemplo 1 ocurre en unos de los momentos cumbre del film, ya que se trata de amor a primera vista para Humbert, y la primera vez que se muestra a Lolita, de forma espectacular, a los espectadores. El director establece una relación significativa de complementariedad entre las palabras enunciadas y el mensaje que ofrece la imagen, incluyendo la subjetividad de la cámara. De esta manera, ‘cherry pies’ apunta a la virginidad de Lolita, mientras Humbert se hace eco de la mención de Charlotte a uno de los atractivos de su casa ‘I can offer you a comfortable home ... a sunny garden ... a congenial atmosphere ... my cherry pies’. La cámara encuadra una imagen de Lolita de cuerpo entero justo después de la gracia pedófila de Humbert lo que ayuda darle sentido. El subtítulo español es una traducción literal solo de uno de los significados, por lo que no refleja la broma privada de Humbert (no pretende que Charlotte lo pille). Dos detalles audiovisuales apoyan la interpretación humorística de estas palabras. Uno es el hecho de que la cámara se para cuando llega a Lolita mientras Humbert dice ‘your cherry pies’; el otro es la presencia de unas pausas que enmarcan tanto ‘my cherry pies’ (Charlotte) como ‘your cherry pies’ (Humbert) que las destaca verbalmente y las combina semióticamente con la belleza de Lolita en pantalla y la mirada fija irreprimible de Humbert (en lo que podría considerarse otra broma visual, un esperpento de amor a primera vista perpetrado por un deseo criminal). Siempre es importante conocer la presencia de posibles restricciones visuales, como podría ser una

imagen de una tarta o de cerezas, por ejemplo. En este caso particular no se ve nada de eso, abriéndole al puerta al traductor a proponer alternativas que encajaran con el aparente requisito de una expresión que aluda a un atractivo para huéspedes y un doble sentido de pérdida de la virginidad o alguna cosa tan escandalosamente pervertido que fuera natural que al madre de Lolita ni siquiera contemplara una interpretación tan ofensiva, aunque la ocurrencia debería permanecer asequible al público espectador.

Ejemplo 2. Charlotte y Humbert juegan al ajedrez. A ella le cuesta, él se aburre.

Charlotte	You're going to take my queen ? (Lolita aparece y se acerca regiamente)	¿Va a comerse mi reina?
Humbert	That was my intention, certainly. (Lolita se marcha después de despedirse de ambos) [...] Well, that wasn't very clever of you. (sin paños calientes)	No era esa mi intención. [...]No ha sido una jugada muy inteligente.
Charlotte	Oh, dear. Oh dear. Ooh! (desesperada, al ver que Humbert se come a su dama)	(sin subtítulo para "Don't! No! Oh!")
Humbert	It had to happen sometime. (ya más alegre)	Alguna vez tenía que suceder.

El ejemplo 2 es otra referencia verbal de duplicidad semántica reforzada por el encuadre de la cámara, apareciendo Lolita en perfecta sincronía con la palabra 'queen'. El ajedrez no es para Charlotte, ni tampoco la jugada de Humbert para llevarse a su otra reina. La versión española traduce 'take' por 'comer', expresión coloquial del ajedrez, en lugar de los términos 'tomar' o 'capturar', dándole un giro todavía más sexual a la expresión inglesa, que aludía al hecho de quitársela más que a practicar el sexo oral. La música que acompaña ciertas entradas de Lolita en escena, sirve como marca de puntuación y señal que alerta de alguna travesura sutil por parte de Kubrick. Todos los personajes principales son patéticos: Lolita y su madre como víctimas, y Humbert, como sería de esperar en cualquier criminal degenerado, siguiendo el principio de 'odia el crimen y compadece al criminal'.

A pesar del patetismo fundamental de Humbert, que va a más a medida que se desarrolla la trama, Kubrick nos obliga a reconocer su superioridad intelectual sobre Charlotte, y su cinismo descarado, en línea con todos los villanos ficticios que a menudo se nos presentan como más atractivos como personajes, más interesantes y fascinantes que los personajes más típicamente intachables moralmente, véase el Satán de John Milton (1667). La versión española traduce 'that was my intention' por 'no era esa mi intención', que también sería más caballeroso y menos cínico por parte de Humbert, aunque se supone que el objetivo de cada jugador es ganar la partida. Curiosamente, en este caso, sigue funcionando como elemento traducir la frase por lo contrario de lo que se ha dicho en inglés, porque funciona como ironía en lugar del cinismo original. Lo que interesa en todo caso, es que se aprecie la ceguera de Charlotte que le impide ver la amenaza que supone Humbert y sus verdaderas intenciones. Es que ni siquiera ve que le está insultando, al menos en inglés. La cualidad cínica y delatadora de la personalidad de Humbert se ve reforzada por las palabras despreocupadas y con un aire de desprecio: 'It had to happen sometime' y su genial declamación por parte del actor James Mason. Considero que cuando le llama tonta directamente a la cara, 'that wasn't very clever of you' queda un poco desdibujado el insulto en español al no personalizar tanto. El guión de Kubrick supone un gran esfuerzo de detalle para crear una doble lectura y permitir que se interprete todo en clave de que planea quedarse con su hija y ella no lo ve, una ambigüedad calculada que convendría mantener.

Ejemplo 3. Lolita cuenta las vueltas que le da el hulahop alrededor de la cintura. Humbert se ha sentado muy cerquita, y sostiene un libro que no lee. No responde a Charlotte.

Lolita	31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53 (interrumpida por su madre)	33, 34, 35, ...
Charlotte	See how relaxed you're getting! (a Humbert)	¿Ve lo relajado que está?

El ejemplo 3 es otro caso de ironía audiovisual (la relación de contaducción entre la palabra “relajado” y el elemento no verbal de la imagen de su cara tensa). Que Charlotte pueda pensar que Humbert está relajado da la medida de su ceguera ya que la cámara nos lo muestra finjiendo de manera nada convincente. Los subtítulos pierden una buena ocasión para dar con un equivalente humorístico mediante una simple traducción literal; tan importante como la palabra “relaxed” es el gerundio “getting” para que la ironía de la situación funcione al máximo de sus posibilidades. Lolita va contando cada giro del hulahop y esto también ayuda a dar esta idea de progresión reflejada en el gerundio. Se nos invita a entender que el pervertido se va poniendo cada vez más excitado con el movimiento de cadera de la chica, que para eso se ha sentado a corta distancia, y para colmo en bata, enseñando las rodillas desnudas y con las piernas cruzadas. Se podría hacer más justicia a todos estos detalles de Kubrick con una traducción que insinuara esta progresiva excitación (por ejemplo: “Pero que relajado se está poniendo”).

La composición casi pictórica que realiza Kubrick ayuda muchísimo a entender que Charlotte solo ve a Humbert, y está ciega a la situación de su hija. La fijación de Humbert, por el contrario es Lolita, mientras que la niña no se fija mucho en ninguno de los adultos, y desde luego no ve lo que le viene encima. Esta ceguera, por llamarlo de alguna manera, de los tres personajes será la causa de su perdición, cada uno a su manera. Además, esta ceguera se usa con fines cómicos, como en los ejemplos ya comentados. El punto en el que quiero insistir en el estudio que nos ocupa es que un buen traductor debería tener las herramientas analíticas para descifrar estos mensajes codificados semióticamente (Chaume, 2001). Cuando se pasan por alto o se les da otro significado (sobre todo después de hacer obviar toda una serie de pistas y paralelismos y repeticiones, como en los ejemplos presentes), solo se explica porque el traductor escoge deliberadamente no hacer caso de las señales que tiene ante sí, aplicando algún tipo de censura, o que quien lo haya contratado, en otra estrategia censora, precisamente porque no le importaba encontrar a un traductor más capaz y competente, o no quería darle mejores condiciones en las que llevar a cabo su traducción. Si no, solo cabe pensar en una triste falta de sensibilidad y preparación literaria, cinematográfica y/o de formación traductora.

Ejemplo 4. Humbert busca un tema de conversación mientras viajan por la carretera en su coche.

Humbert	Did you have a marvellous summer?	¿Has pasado un buen verano?
Lolita	Yeah, I guess so.	Sí, creo que sí.
Humbert	Were you sorry to leave?	¿Te ha dado pena marcharte?
Lolita	Not exactly.	No exactamente.
Humbert	You know, I've missed you terribly.	No sabes cuánto te he echado de menos.
Lolita	I haven't missed you . In fact, I've been revoltingly unfaithful to you. But it doesn't matter a bit, because you've stopped caring anyway.	Yo a ti, no. La verdad es que te he sido horriblemente infiel. Pero da lo mismo, porque ya no te importo.
Humbert	What makes you say I've stopped caring for you?	¿Qué te hace decir que ya no me importas?
Lolita	You haven't even kissed me yet, have you?	Ni siquiera me has dado un beso.

En el ejemplo 4, al igual que el ejemplo del ajedrez, nos hallamos ante un diálogo que funciona en dos niveles: uno entre padre e hija, y el otro, entre amantes, y esto a mi entender es lo que hay que procurar mantener por encima de lo demás. El habla de Lolita debe corresponder a una muchacha muy joven que siente que le han “enviado a Siberia” sus padres para deshacerse de ella, con un subtexto de amante despechada, aunque de hecho todavía no ha pasado nada concreto entre ellos dos. Digamos que sería más la interpretación que le daría él a las palabras de ella, escogidas sin mucho cuidado por parte del personaje, pero con sumo cuidado por el

guionista. En ese sentido sería mejor reducir tantas palabras acabadas en “-mente” y buscar la naturalidad de las expresiones. Vale la pena detenerse a pensar en la diferencia entre “dar un beso” y “besar”, y la manera en que se podría insistir más en el tono desafiante o provocador, según se mire, de “have you?” El punto culminante del humor de este intercambio y el que ayuda a su correcta interpretación es el cambio de plano por la que se pasa de las caras al exterior del vehículo subiendo de revoluciones y acelerando en otra alusión a la excitación que siente Humbert, y otra ayudita para entender mejor el doble sentido que nos propone Kubrick.

La escena del coche es de las que mejor se prestan a una comparación directa con la película de Lyne, a quien le atrae mucho más jugarse la carta de una escena visualmente más explícita con imágenes de besos y desnudez parcial, en lugar de tanta metáfora visual y dobles sentidos. Lyne hace que Lolita salte encima de Humbert y lo bese en la boca, creando con ello un personaje muy distinto. A Lyne también le gusta jugar con las expectativas del público de que a lo mejor se acabará viendo algo más explícito, que sin embargo nunca llega.

Una de las escenas más divertidas de la película de Kubrick la protagoniza Peter Sellers en el papel de Quilty, el némesis y antagonista de Humbert, con quien comparte las mismas bajezas y filias. Quilty protagoniza, junto con Swine, un diálogo absurdo si solo atendemos a las palabras en su significado literal. El sentido real de la conversación solo se entiende mediante la observación de su lenguaje corporal y de las modulaciones de la voz. El absurdo es una dificultad frecuente para muchos traductores que han sido aleccionados durante su formación en la necesidad de captar y reflejar el sentido, la coherencia, el contenido. El traductor puede perder sus puntos de referencia cuando se ve privado de estos elementos, que a veces cree detectar aunque en realidad no están. Otras veces, el traductor se permite el lujo de corregir estos “errores”. Es por eso que el traductor de audiovisuales debe tomar nota de los significados que le transmite la imagen no verbal, y que entienda que son constituyentes imprescindibles del texto, como se ve claramente en la presencia del personaje femenino de esta escena, que aunque no habla, nos dice mucho.

Ejemplo 5. Quilty y Swine hablan con una intimidad sorprendente, también en lo gestual.

Swine	What do you do with your excess energy?	¿Qué hace usted con su exceso de energía?
Quilty	Well, we do a lot of things with my excess energy. One of the things we do a lot of is judo . Did you ever hear about that?	Hacemos muchas cosas con mi exceso de energía. Una de las cosas que hacemos es judo. ¿Ha oído hablar del judo?
Swine	Judo! Yes, I've heard about it. You do judo with the lady ?	¿Judo! Sí, he oído hablar de eso. ¿Practica el judo con la señora?
Quilty	Yes, she's a yellow belt, I'm a green belt, that's the way nature made it . What happens is she throws me all over the place.	Sí, ella es cinturón amarillo y yo, verde, así lo quiso la naturaleza.
Swine	She throws you ?	¿Ella a usted?
Quilty	What she does, she gets me in a sort of thing called a sweeping-ankle throw. She sweeps my ankles from under me. I go down with one hell of a bang .	Lo que ocurre es que siempre me tira por los suelos. Lo que hace es cogermme en una especie de llave que llaman barrido de tobillo. Y me pego un batacazo de aúpa.
Swine	Doesn't it hurt ?	¿No se hace daño?
Quilty	I lay there in pain but I love it . I really love it. I lay hovering between consciousness and unconsciousness . It's the greatest .	Me quedo un poco dolorido, pero me encanta, de verdad. Estar echado en un estado de semiinconsciencia es lo mejor que hay.

El ejemplo 5 es parte de una escena clave ya que fija el ambiente del lugar donde Humbert pretende llevar a cabo su agresión sexual sobre Lolita, presumiblemente, ya que tampoco se ve nada en imágenes. Lo que importa aquí vuelve a ser el doble significado, el aparente y el sexual, que es casi el único ya que el otro es un absurdo. La imagen de dominatrix de la acompañante de Quilty despeja cualquier duda alrededor del valor sexual de lo que hablan, así como sus gestos y tonos conspiradores. El criterio de traducción, desde este punto de vista, debería ser

una serie de tonterías que llevarán una fuerte carga de contenido sexual casi inconfesable, o por lo menos inapropiado como diálogo en la recepción de un hotel americano de los años cincuenta. Curiosamente Lyne incluye también una escena de la llegada de Humbert al hotel pero le da un enfoque nada humorístico, subrayando más el suspense y el miedo, en un ambiente oscuro, omitiendo por completo una conversación anterior entre Quilty y Swine, como el de Kubrick. Con su estrategia, Lyne nos presenta una historia más próxima a un amor imposible y desgraciado entre Humbert y Lolita, con Quilty en el papel de villano, siempre acechando en las sombras. Así, Humbert queda bastante liberado del papel de malo, que le debería corresponder en una obra realmente fiel a Nabokov. La traducción sería más fielmente graciosa con alternativas más en línea con todo lo que se acaba de decir, sobre todo para: “así lo quiso la naturaleza / me tira por los suelos / un batacazo de aúpa / una especie de /un poco dolorido / estar echado.

Ejemplo 6. Humbert entra en la recepción del hotel con Lolita. Swine acaba su charla con Quilty, y retoma un comportamiento más propio de su función laboral. Le informa a Humbert que no puede ofrecerle dos habitaciones ya que el hotel está lleno. Y solo hay una cama.

Humbert	Well, perhaps you could find a folding bed or a camp bed.	Tal vez podamos arreglarnos con una cama plegable.
Swine	Potts , do we have any cots ? (...) I'm sure you'll find one room satisfactory. Our double beds are really triple . One night we had three ladies sleeping in one.	Potts, ¿tenemos camas plegables (...) Creo que con una habitación les bastará. Nuestras camas dobles son triples. Una noche durmieron tres señoras en una.

La palabra “cot” es un tema recurrente en la película y anima al espectador a conectar la idea de bebés y pedofilia, y hasta funciona como metonimia de la agresión sexual a menores. El tema de “cot” pasa mucho más desapercibido en la traducción. En parte, esta broma de Kubrick funciona porque Humbert evita a toda costa usar la palabra “cot”, desplegando una serie de sinónimos que no tengan tanta connotación infantil, mientras que Swine, divertido, parece torturarlo repitiendo el vocablo. La traducción ni siquiera entra en este juego, y sin embargo se podría pensar que algún tipo de recurso ofrece el castellano, como podría ser “catre”, que tiene múltiples connotaciones, incluida la metonimia vulgar de la fornicación.

Ejemplo 7. El botones y Humbert consiguen desplegar la cama supletoria después de grandes esfuerzos conjuntos pero mal coordinados, en una escena cómica que insiste en el tema del catre.

Botones We **did it**, Sir! Lo conseguimos, señor.

El ejemplo 7 incluye la expresión “do it”, que se puede entender como “tener éxito”, pero también “practicar el sexo”, es decir, “hacerlo”. Esta interpretación no es nada rebuscada, al menos como interpretación subversiva graciosa, ya que se han estado revolcando en la cama, intentando mantenerla desplegada, además cuando el botones acaba se pone la chaqueta, como un amante que se viste al irse después de acabar el acto. La traducción pierde (o descarta deliberadamente) la oportunidad de introducir un juego de palabras calcada, “Lo hicimos / lo hemos hecho”.

Ejemplo 8. Amanece. Humbert está estirado en el catre, que está desmontado en el suelo. Lolita ha dormido plácidamente en la cama.

Lolita	By the way, what happened to your bed? It looks a lot lower.	Por cierto, ¿qué le ha pasado a tu cama? Parece mucho más baja.
Humbert	Well, the bed collapsed. It's a collapsible bed.	Se ha plegado. Es una cama plegable.

El ejemplo 8, de la cama plegable, también es un juego de palabras, pero a diferencia del ejemplo de los botones, el doble sentido es deliberado por parte de la que habla. El subtítulo español no cuadra con la imagen (incoherencia audiovisual, Zabalbeascoa, 2008), dado que la cama no se ha plegado sino que se ha desplomado (p.e. “no es una cama desplegable, es desplomable” / “más que una cama plegable es un desplegable”, o algo similar). Es importante mantener la tensión y la atención puesta en la cama, que simboliza el crimen sexual, y al mismo tiempo la torpeza ridícula del perpetrador.

Un personaje clave de la *Lolita* de Kubrick es el personaje Quilty, que también tiene intenciones delictivas hacia la niña. Una de sus tretas es el disfraz, y consigue crear humor mediante un disfraz bastante tonto consistente en llevar unas gafas falsas y un poner un falso acento alemán, para hacerse pasar por psiquiatra de la escuela donde estudia Lolita. Ni el doblaje al español ni el doblaje al alemán, ni tampoco los subtítulos, reflejan su acento fingido, con la doble consecuencia de que el disfraz depende solo de las gafas, y peor aún, que algunas de las cosas que se dicen pierden coherencia en el conjunto de la película.

Ejemplo 9. Quilty se presenta ante Humbert con una falsa identidad, la del Dr. Zemph, psiquiatra.

Quilty	Dr. Humbert (pronunciado “Humbertssss”), would you mind if I am putting to you the blunt question?	Dr. Humbert, ¿le importa que le haga una pregunta directa?
--------	--	--

Toda esta insistencia en la procedencia extranjera prepara el contexto para el siguiente ejemplo.

Ejemplo 10. Dr. Zemph (que es realidad Quilty) habla con Humbert, comparado con una escena de muchos minutos antes en la que Quilty conversa con Humbert con otra identidad.

Quilty	You are either Australian ... or a German refugee.	Usted es australiano... o un refugiado alemán.
Zemph	We Americans... [se refiere a sí mismo y a Humbert]	Nosotros, los americanos.

El comentario de Zemph es una locura, y por tanto una broma de Kubrick, si nos atenemos al hecho de que se supone que Zemph es alemán y Humbert, por su parte, destaca allá donde va en los Estados Unidos por su identidad claramente británica. La broma pierde fuerza surrealista si, como sucede, se priva al espectador de la versión traducida de poder apreciar el acento y otros rasgos de extranjería en un personaje que en un momento determinado se refiere a sí mismo como americano, incluyendo en el comentario a su interlocutor, que tampoco lo es. La traducción al castellano de este ejemplo incluye todos los países mencionados y crea una incoherencia carente de gracia por haber prescindido del acento extranjero.

5. Conclusiones

Espero haber demostrado que el humor es un ingrediente imprescindible de la película de Kubrick, sobre todo si se compara con la de Adrian Lyne. La omisión del humor se puede deber a que al traductor se le ha pasado por alto, o que lo ha desestimado como elemento merecedor de una consideración importante, creyendo que la película se centra más en el crimen de pedofilia, o que el humor distraería de un planteamiento más morboso, más en línea con el mito de la Lolita seductora, o que de algún modo la presencia del humor sería una manera de condonar el abuso a menores. La obra de *Lolita* en cualquiera de sus versiones suele recibir el calificativo de “polémica”, sin que se preste mayor atención a un análisis literario, cinematográfico, ni de cualquier estilo. Al final se da por supuesto que *Lolita* tiene que ser inevitablemente polémica, porque sí. El libro de Nabokov se tachó de pornográfico desde el principio y la implicación que conllevaba era que ya no hacía falta indagar más en el tema. Sin embargo, dejando la polémica a un lado, las *Lolitas* respectivas de Nabokov y de Kubrick

tienen una altísima calidad artística, y aportan un conocimiento profundo sobre la composición literaria y la cinematográfica, respectivamente. Los ejemplos incluidos en este estudio para su análisis traductológico pretenden apoyar la idea de que quizás una traducción con aparentes carencias y errores podría constituir una forma de censura, por lo que no haría falta recurrir a la prohibición de la obra, ni a cortes, al conseguir que el producto traducido sea de menor calidad y despierte por ello menos interés entre el público.

El análisis presentado aquí da cuenta de la gran variedad de problemas de traducción planteados. En algunos ejemplos se evita una traducción directa, más o menos literal, o la repetición de una palabra clave como, “cherry pies”. Otras veces se le plantea al traductor un reto, como “cot”, el camastro, pero tampoco parece de imposible resolución, y aún así ni se intenta, quizás por falta de interés, o por causa de algún tabú que hace disminuir ese interés. Hay una obvia intencionalidad cómica en la presencia de muchos nombres propios a lo largo de la cinta (Camp Climax, Swine, Potts, y otros Captain Love, Enchanted Hunters, Dr. Cudler). Otro tipo de problema lo encontramos en las insinuaciones y el doble discurso, como la conversación entre padre e hija que podría ser entre amantes si se quiere, o un diálogo sobre el judo que no tiene nada que ver con el judo, sino el sexo consentido y masoquista entre adultos.

Adrian Lyne defiende su versión de Lolita como más fiel al libro que la de Kubrick ya que sigue más de cerca el orden y la estructura de la narración escrita, e incluye más referencias y citas directas del texto de Nabokov. Pero carece de la fuerza humorística de los dos artistas, y hasta Nabokov sabía que el cine y el papel impreso son dos medios distintos que requieren de enfoques y tratamientos distintos. El casting y las interpretaciones de los actores y actrices son aspectos fundamentales y Kubrick supera a Lyne en parte por su elección de intérpretes y sus grandes actuaciones. Hay evidencias de todo ello en los ejemplos aportados aquí, ya sea porque hay escenas paralelas en ambas películas o precisamente por la ausencia de una escena cómica en una de ellas, lo cual también delata la intención de su autor. Por último, cabe destacar que tanto críticos como estudiosos académicos de años posteriores han acabado aceptando que la calidad artística (audiovisual o escrita) es una empresa de mayor valor que la similitud de una versión o adaptación a su original, lo cual recuerda al antiguo principio de las *belles infidèles*, tan conocido en la historia de la traducción. Esta apreciación de la traducción se podría aplicar tanto a la traducción como a la adaptación literaria, que también puede considerarse como una forma de traducir (Cattrysse 1992).

Bibliografía

- Attardo, S. (2002). Translation and humor. *The Translator* 8 (2). Special issue: Translating humor, 173–194.
- Biltreyest, D. (2015). A constructive form of censorship: Disciplining Lolita. In T. Ljujić, P. Krämer, & R. Daniels (Eds.) *Stanley Kubrick: new perspectives*. (pp. 139–151). London: Black Dog Publishing.
- Burke, K. (2003). Novel to film, frame to windows: the case of Lolita as text and image. *Pacific Coast Philology* 38, 16–24.
- Cattrysse, P. (1992). Film (Adaptation) as translation: some methodological proposals. *Target* 4(1), 53–70.
- Chaume, F. (2001). Los códigos de significación del lenguaje cinematográfico y su incidencia en traducción [Codes of meaning of cinematic language and their effect on translation]. In J. Sanderson (Ed.) *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. (pp. 45–57). Universitat d’Alacant.
- Duckett, V. (2014). Letting Lolita laugh. *Literature-Film Quarterly* 07/2014; 42(3). Salisbury University, Maryland, 528–540.
- Grossman, L., & Richard Lacayo, R. (2005). All-Time 100 Novels. Retrieved from <http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/lolita-1955-by-vladimir-nabokov/>

- Ishiguro, K. (1989). *The Remains of the Day*. United Kingdom: Faber and Faber.
- Milton, J. (1667). *Paradise Lost* (1st ed.). London, UK Samuel Simons.
- Nabokov, V. (1955). *Lolita*. Edition used: Penguin Modern Classics (2000) ebook.
- Richards, E. (2012). 'I get sort of carried away, being so normal and everything': The oscillating sexuality of Clare Quilty and Humbert Humbert in the works of Nabokov, Kubrick and Lyne. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 4 (Winter 2012). Retrieved from <http://www.alphavillejournal.com/Issue%204/HTML/ArticleRichards.html>
- Schuman, S. (1978). 'Lolita': Novel and screenplay. *College Literature: A Journal of Critical Literary Studies*, 5(3), 195–204.
- Torres-Nuñez, J. (Ed.) *Estudios de literatura norteamericana: Nabokov y otros autores contemporáneos*. Almería: Universidad de Almería.
- Zabalbeascoa, P. (2005). Humor and translation: an interdisciplinary. *Humor* 18(2), 185–207.
- Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. In J. Díaz-Cintas, (Ed.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. (pp. 21–37). Amsterdam: John Benjamins.

Films

- Kubrick, S. (1957). *Paths of Glory*. USA: Bryna Productions,
- Kubrick, S. (1960). *Spartacus*. USA: Bryna Productions.
- Kubrick, S. (1962). *Lolita*. USA: Seven Arts production Company. Warner Home Video DVD (2001).
- Kubrick, S. (1964). *Dr. Strangelove*. UK: Hawk Films.
- Kubrick, S. (1968). *2001: A Space Odyssey*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Kubrick, S. (1971). *A Clockwork Orange*. USA: Polaris Productions.
- Kubrick, S. (1975). *Barry Lyndon*. USA: Peregrine Productions.
- Kubrick, S. (1980). *The Shining*. UK: Hawk Films.
- Kubrick, S. (1987). *Full Metal Jacket*. USA: Harrier Films.
- Kubrick, S. (1999). *Eyes Wide Shut*. USA: Pole Star.
- Lyne, A. (1983). *Flashdance*. USA: PolyGram Filmed Entertainment.
- Lyne, A. (1986). *9 1/2 Weeks*. USA: Producers Sales Organization.
- Lyne, A. (1987). *Fatal Attraction*. USA: Paramount Pictures.
- Lyne, A. (1993). *Indecent Proposal*. USA: Paramount Pictures.
- Lyne, A. (1997). *Lolita*. Pathé Production Company, France. Fox Home Entertainment DVD (1997).
- Lyne, A. (2002). *Unfaithful*. USA: Regency Enterprises.