

Lolita airada: *girl power* y venganza en *Hard Candy* (David Slade, 2005)

*Lolita haserre: girl power eta mendekua
Hard Candy pelikulan (David Slade, 2005)*

Angry Lolita: *girl power* and rape-revenge in
Hard Candy (David Slade, 2005)

Katixa Agirre¹

zer

Vol. 17 - Núm. 33
ISSN: 1137-1102
pp. 87-99
2012

Recibido el 23 de febrero de 2011, aceptado el 24 de octubre de 2012.

Resumen

El presente artículo intenta dilucidar la manera en que el mito de Lolita, siempre presente en el cine de Hollywood, penetra en el cine del siglo XXI. Para ello, toma como ejemplo la película independiente estadounidense *Hard Candy* (David Slade, 2005). Utilizando tanto elementos recurrentes como novedosos procedentes del posfeminismo, el cine posmoderno y ciertos movimientos mediáticos tales como el *girl power*, *Hard Candy* sigue representando un mito de Lolita en el centro de las contradicciones y ansiedades contemporáneas en torno al sexo, la violencia y la pedofilia.

Palabras clave: cine, juventud, violencia, feminismo, posfeminismo.

Laburpena

Artikulu honetan betidanik zinearen historian presente egon den Lolitaren mitoa XXI mendeko zinera nola egokitu den aztertzen da. Horretarako, *Hard Candy* pelikula independente amerikarra hartzen da eredutzat. Ohiko baliabideez gain, pelikulak posfeminismotik, zinema postmodernotik eta *girl power* mugimendutik datozen elementuak erabiliko ditu Lolita berri bat irudikatzeke, sexua, biolentzia eta pedofilia bezalako gaiak jorratzerako orduan kontradikzioz beteriko gure sentsibilidade garaikidea agerian utziz.

Gako-hitzak: zinema, gazteria, biolentzia, feminismoa, posfeminismoa.

¹ University of East Anglia (UK), k.agirre@uea.ac.uk

Abstract

The present article tries to understand the Lolita myth and its adjustment to the cinema of the 21st century. The independent American film *Hard Candy* (David Slade, 2005) has been chosen to do so. While the film uses frequent resources traditionally attached to the Lolita myth it also incorporates brand new elements, inspired by postfeminism, postmodern cinema and popular media movements such as the *girl power*. Despite these innovations *Hard Candy* still depicts a myth in the core of contemporary contradictions and anxieties about sex, violence and paedophilia.

Keywords: cinema, youth, violence, feminism, postfeminism.

0. Introducción: el mito de Lolita en los tiempos posfeministas

Existe unanimidad en la cultura mediática: una chica adolescente que tienda, activa o pasivamente, a seducir a hombres adultos en el límite entre la inocencia y el *savoir faire*, es una Lolita. Lolitas las hay en la música pop, en la publicidad, en la pornografía, en las series de televisión y, por supuesto, en el cine. Más allá de las dos adaptaciones de la más famosa novela de Vladimir Nabokov realizadas hasta la fecha, Hollywood ha gustado siempre de retratar a la *fille fatale*. Fijémonos si no en el periodo silente y en esa Mary Pickford eternamente niña, eternamente inocente. Recordemos también los contoneos de Shirley Temple en tiempos de la Gran Depresión o las más crudas representaciones de prostitutas infantiles en el cine de los años setenta como *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) o *Pretty Baby* (Louis Malle, 1978). Hollywood ha mimado a sus Lolitas. Y el cine posmoderno del nuevo siglo no se ha quedado atrás. Mediante la parodia, el pastiche, la referencialidad incesante y la más pura nostalgia, el mito de Lolita sigue siendo invocado en producciones contemporáneas; y un público bien entrenado lo reconoce al instante.

Sin embargo, es de esperar que estas Lolitas del siglo XXI, aun estableciendo un diálogo con sus antecesoras, realicen aportaciones míticas propias de los tiempos post. La controvertida película independiente *Hard Candy* (David Slade, 2005) es ejemplo de ello. En este caso, el esquema típico del mito de Lolita se ve atravesado por discursos posfeministas de empoderamiento de la adolescente y por narrativas propias del *rape-revenge*. Intentaremos demostrar que, lejos de clarificar o simplificar el siempre espinoso mito de Lolita, esta nueva aportación problematiza y ahonda en la ambigüedad del mito y la fascinación que éste despierta.

Cuando mencionamos el posfeminismo no intentamos soslayar la dificultad de definición que este término conlleva. Considerado en los años noventa como una reacción puramente antifeminista (Faludi, 1992: 101) en tanto daba a entender que el feminismo ya no podía ofrecer nada más y era consecuentemente momento de “superarlo”, el concepto ha ido ampliándose y generalizándose, hasta convertirse en una de las nociones más importantes en el campo del análisis cultural feminista (Gill, 2007: 147). Así, recientemente el posfeminismo ha sido descrito como “feminismo instrumentalizado” (McRobbie 2009: 1) o como “feminismo incorporado a la cultura popular” (Tasker and Negra, 2007: 4). En todo caso, el posfeminismo es una sensibilidad cultural -más que un movimiento político- y más que una teoría se compone de una serie de motivos presentes en los discursos de los medios de comunicación que, una vez analizados, pueden arrojar luz sobre las contradicciones a las que se enfrenta el feminismo de tercera ola en este comienzo de siglo. El posfeminismo mantiene una relación ambigua con el feminismo: se alimenta de éste, lo da por supuesto y a veces también lo obvia o parodia. En cualquier caso, sólo se da en esos contextos donde las ideas feministas han tenido gran calado. Esta versatilidad conceptual, esta ambigüedad, se traspassa al *girl power*, la versión adolescente del posfeminismo. Rastrear esta ambigüedad y lo que tras ella pueda esconderse será el cometido de las siguientes líneas.

1. De mujer vengadora a adolescente vengadora

Las películas que giran en torno a la venganza de una violación –lo que en inglés se conoce como el *rape-revenge film*, considerado tanto un subgénero como una

estructura narrativa— cobraron especial relevancia (a la vez que virulencia) en los años setenta, por lo general en cintas propias de la serie B. Películas tales como *I spit on your grave* (Meir Zarchi, 1978) solían atenerse al esquema mujer violada/mujer recuperada/mujer que se venga de sus atacantes con relativo éxito. Como variante, podía darse el caso de que la mujer muriera durante el primer acto, y fuera por lo tanto algún familiar quien llevara a cabo la venganza subsiguiente, como es el caso de *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the left*, Wes Craven, 1972).

Este motivo ampliamente explotado durante la década de los setenta parece resurgir dos décadas después, dentro del llamado cine posmoderno, aunque esta vez de una manera más normalizada y en el seno del cine comercial, tal y como prueban éxitos del calibre de *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) o *Showgirls* (Paul Verhoeven, 1995). El personaje de la mujer violenta abandona así los circuitos del cine B y se acomoda en el terreno *mainstream*. Paralelamente, y por la misma época, la representación de la mujer violenta y vengadora comienza a ser ampliamente estudiada desde la crítica feminista, por considerarla una representación problemática pero novedosa, y por lo tanto interesante².

Como apunta Naomi Wolf, en su aclamado libro sobre el *power feminism* (1993: 228), la imagen de la mujer violenta y vengadora no debería ser entendida como signo de degeneración e indicación de que las mujeres están empezando a comportarse como hombres, sino más bien como una manera de huir del cliché y realizar un retrato psicológico más completo de la mujer, huyendo del habitual juego binario de la representación (buena/mala, madre/puta, proveedora de vida/asesina). En su análisis del personaje de Catwoman en *Batman Vuelve* (*Batman Returns*, Tim Burton, 1992) Wolf no ve sino características positivas en la naturaleza vengadora de la mujer-gata interpretada por Michelle Pfeiffer. Catwoman es sexual a la vez que inviolable, seductora pero controladora gracias a sus garras retractables, y ha conseguido superar su estatus de víctima para pasar a ser la vengadora de otras víctimas femeninas. También Jacinda Read (2000) aplaude la iniciativa de las estructuras *rape-revenge* porque ponen en duda las fronteras de los dominios exclusivamente masculinos o femeninos. La víctima se convierte en verdugo, el papel del hombre es transferido a la mujer, y viceversa. Sin embargo, en su análisis de películas como *Durmiendo con su enemigo* (*Sleeping with the enemy*, Joseph Ruben, 1991) u *Ojo por ojo* (*Eye for an eye*, John Schlesinger, 1995) Read saca a la luz ciertos mensajes contradictorios de este tipo de películas donde la víctima o su madre se vengan de un hombre³.

² Los títulos más emblemáticos incluirían: Clover, Carol (1992) *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press; Creed, Barbra (1993) *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. London and New York: Routledge y más recientemente: Read, Jacinda (2000) *The new Avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*. Manchester University Press; Projansky, Sarah (2001). *Watching Rape: film and television in postfeminist culture*. New York : New York University Press y Neroni, Hilary (2005). *The Violent Woman. Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*. Albany: State University of New York Press.

³ La contradicción vendría de la mezcla del impulso feminista de la revancha junto a mensajes que claman por una vuelta a la figura de la familia nuclear, es decir, por una vuelta a los viejos tiempos donde la sexualidad femenina estaba controlada y no generaba situaciones de violencia. Es ésta una noción puramente posfeminista, en tanto utiliza ciertos avances del feminismo a la vez que advierte de sus excesos.

No obstante, el caso de la adolescente violenta no ha sido todavía considerado seriamente y con toda su amplitud dentro de la crítica académica. La película *Hard Candy*, con su combinación de *rape revenge*, mito de Lolita y *girl power*, se presenta como una oportunidad inigualable para tratar el tema de la rabia femenina adolescente, un tema tabú en la cultura popular hasta hace relativamente poco.

Hard Candy, primer largometraje del director británico David Slade y película que ahora nos ocupa, también gira en torno a una revancha que un personaje femenino inflige sobre un supuesto agresor sexual. Pero en esta ocasión la vengadora no es más que una adolescente de 14 años que dice llamarse Hayley, y el castigado es Geoff, un fotógrafo de moda de 32 años que vive en una casa de diseño rodeado de fotografías de bellas modelos.

2. Rabia, maldad y tarjetas de crédito: de la mujer violenta al *girl power*

Que el *rape-revenge* recaiga ahora sobre un personaje adolescente no puede ser entendido si antes no reparamos en un fenómeno mediático de empoderamiento femenino adolescente propio de los años noventa —el *girl power*— y el personaje que la caracterizó —la chica enfadada. La figura de la *angry girl* no aparecería hasta la última década del siglo XX, siendo quizá la comedia negra *Escuela de jóvenes asesinos* (*Heathers*, Michael Lehmann, 1989) su más temprana precursora. Películas como *Foxfire* (Annette Haywood-Carter, 1996), *Girls Town* (Jim McKay, 1996) y la más popular *Clueless: Fuera de onda* (*Clueless*, Amy Heckerling, 1995) utilizan un motivo recurrente: el de la rabia de la adolescente femenina articulada como arma contra crímenes de género. Pero este nuevo protagonismo de la rabia de la chica sigue siendo ambiguo: si a veces parece una nueva fuerza políticamente viable, otras resulta un mero barniz para un conjunto de ideas “atractivas pero irrealizables” (Roberts, 2002: 217).

En cualquier caso Hayley, protagonista de *Hard Candy*, está claramente familiarizada con esta nueva rabia femenina (de ahí su apodo en el chat, thongrrrr14, es decir, tanga-chica, pero escribiendo *girl* al estilo que popularizarían las *riot-grrrls*, pioneras punk del *girl power*), y desde luego por sus acciones podemos colegir que está verdaderamente enfadada.

Paradójicamente, a pesar de sus orígenes punk y sus estrechos vínculos con el feminismo de tercera ola, la popularización del término *girl power* viene de mano del grupo musical británico *Spice Girls*, quienes a mediados de los años noventa hicieron de la frase *Girl Power!* su slogan más conocido. Éxitos de taquilla como las tres películas de terror-parodia *Scream* —de muy bajo presupuesto y enormes beneficios— o la popularización de series televisivas como *Buffy the Vampire Slayer* —que incluso ha dado pie a todo un nuevo campo de estudio de los medios llamado *Buffy studies*— o *Sabrina the Teenage Witch*, descubrieron el enorme potencial económico de un grupo demográfico, la adolescente y la chica, hasta entonces relegado a un segundo plano en la cultura juvenil.

Demográficamente, este descubrimiento viene justificado por un incremento de la población adolescente estadounidense a mediados de la década de los noventa, después de 15 años de estancamiento. Vuelve por lo tanto el poder de los adolescentes y esta vez, además, con un poder adquisitivo considerable. Según datos

aportados por el Teenage Research Unlimited⁴, los adolescentes estadounidenses se gastan unos 84.000 millones de dólares al año de su propio dinero. El mismo estudio asegura que la tendencia consumista es mucho más marcada en la chica, quien comprará más ropa, más revistas y visitará la sala de cine las veces que haga falta si una película ha resultado de su agrado, y además lo hará en grupo, como quedó ampliamente demostrado tras el éxito de James Cameron *Titanic* en 1997 (Lehman y Hunt, 1999: 89).

Así que no es de extrañar que, a partir de la segunda mitad de los años noventa, las chicas sean las nuevas heroínas de la cultura popular, la cara visible de la juventud norteamericana y el *target* más buscado por los publicistas. Como explicaría un artículo de la revista *Rolling Stone*, las chicas “for the first time in American history, wield tangible power in dictating popular culture, and they are confident consumers, secure in their opinions” (Dunn, 1999).

Pero si el *girl power* ha triunfado y ha sido capaz de amalgamar a toda una generación de mujeres jóvenes no ha sido simplemente por el esfuerzo de marketing destinado a tal efecto. La amplitud y la asimilación de la nueva cultura de la chica no pueden entenderse sin reparar en una inquietud previa que, por fin, ha pasado a ser atendida. Si bien el mantra del *girl power* ha sido utilizado profusa e indistintamente para vender refrescos o revistas, el término viene a evocar un cambio cultural en la concepción de la adolescencia femenina ideal, ampliamente aceptada por los sujetos que la conforman. En esencia, el *girl power* implica que no hay nada que una chica no pueda hacer por el hecho de ser chica. Puede por lo tanto acceder a parcelas tradicionalmente masculinas como pueden ser el deporte o incluso la violencia sin tener por ello que renunciar a la feminidad. La propia Buffy, paradigma de este nuevo poder de la chica, es una estudiante de instituto (posteriormente de universidad) de aspecto frágil y dulce –podría por lo tanto encajar en el papel de víctima clásica– cuya tarea consiste en realidad en masacrar vampiros, labor que realiza con gran eficiencia.

Frente al feminismo clásico el *girl power* ofrece placer, una sexualidad sin puritanismo y un empoderamiento frente al *victim feminism*, aunque se rige por los mismos principios del feminismo en lo que a la solidaridad de grupo se refiere (Roberts, 2002). Una vez más, al igual que el posfeminismo, el *girl power* también se aprovecha de ciertas ideas del feminismo al mismo tiempo que rechaza otras: una especie de feminismo “pick-and-mix” al gusto de la consumidora.

Identificar a la chica con una adolescencia rebelde, masculinizada e incluso violenta vendría a subvertir el mecanismo según el cual la cultura dominante quiere educar a la futura mujer a la manera respetable, es decir, dócil.

No todas las voces son igual de optimistas respecto a este nuevo poder de la chica. Desde cierta crítica feminista esta invocación a una feminidad “fuerte” ha sido enérgicamente contestada en tanto sigue dentro de los límites del patriarcado. A la chica actual se le permiten ciertas características de la masculinidad (competitividad, fuerza, irreverencia, incluso violencia) siempre que no deje de lado su feminidad (Lemish: 1998: 162). Natalie G. Adams reconoce que el *girl power* ha ampliado horizontes para las nuevas generaciones de chicas y ha instaurado valores positivos de solidaridad entre ellas. Sin embargo, denuncia también los límites que impone,

⁴ <http://www.tru-insight.com/> Visitado el 20/08/2009.

entre ellos obviar a muchas chicas que no encajan en la feminidad normativa, aun a día de hoy blanca, heterosexual, capitalista y patriarcal; y en el último caso, reducir ese supuesto poder a poder de compra y consumo (Adams, 2005: 103). Un poder de compra que se extendería a la propia adquisición de una identidad adolescente ideal, al alcance de cualquier tarjeta de crédito (Driscoll, 2002: 247).

3. Una vengadora disfrazada de Lolita

En el caso de *Hard Candy*, su protagonista, Hayley, no es una víctima, sino más bien una especie de justiciera que no se venga por ella misma –pues no ha sido abusada por ningún hombre adulto– sino por otra chica atacada, y en general, por todas las chicas que, en su ingenuidad, han caído en manos de abusadores adultos. El papel del justiciero ha sido ampliamente explotado en la ficción estadounidense (Graham-Bertolini, 2009:12) ligado en sus orígenes al mito del oeste y el territorio sin ley, y ampliado a otros territorios después. Pero solo recientemente la mujer ha sido incorporada al mito en el rol de la protagonista. Una mujer se convierte en vengadora en el momento en que reconoce la explotación a la que está siendo sometida (ella o sus seres cercanos), se sabe indefensa ante la justicia y se rebela contra ella. Así que Hayley pasaría a conformar una más dentro de esta nueva galería de mujeres justicieras. Diríase que *Hard Candy* nos muestra quizá por primera vez la imagen de una típica Lolita que, consciente de su explotación por parte del adulto, se rebela contra ésta y decide infligir el mismo dolor al que ella (u otras chicas de su edad) ha sido sometida. Pero en el caso del film que nos ocupa, el mensaje no es ni mucho menos unívoco. En primer lugar porque el papel que Hayley ha adoptado –el de vengadora y no simple Lolita seductora– sólo se desvela al final. Cuando, desesperado, Geoff le pregunta en la última escena quién es ella verdaderamente, la chica responde: “Soy cada niña que has observado, tocado, herido, follado, matado”.

Antes de la revelación de este fin vengador Hayley ha seducido por Internet al hombre, ha concertado una cita con él en una cafetería, y ha insistido para que la lleve a su casa. Una vez allí, le ha pedido unas copas y entonces ha depositado un somnífero en la bebida del hombre (después de rechazar la copa que Geoff le ha preparada aduciendo precaución), lo ha atado a una silla y ha dejado caer su máscara: la chica no está en la casa del fotógrafo para flirtear ni mucho menos practicar sexo con él, sino para tomarse la justicia por su mano y hacer pagar al hombre unos supuestos abusos sexuales cometidos contra otra chica, Donna Mauer, que sigue desaparecida pero a la que se da por muerta. Solo al final de la película conoce el espectador que Geoff ha tenido efectivamente algo que ver con la muerte de Donna Mauer. Antes de eso, el fotógrafo pasa por ser simplemente un soltero rico y atractivo con gustos un tanto heterodoxos. Según el testimonio de Geoff antes de suicidarse (empujado por Hayley) él no ha matado a la chica, sino que solo la ha observado mientras otro pederasta la asesinaba. Aunque eso es lo que el otro pederasta (igualmente *suicidado* gracias a la intervención implacable de Hayley) también ha clamado: que él sólo miraba mientras Geoff la mataba.

La película juega desde el principio con la ambigüedad al no quedar claro si Geoff es quien Hayley piensa que es: un pederasta asesino, nada menos. Pero una vez que sabemos que Hayley está en lo cierto, todas las escenas previas de tortura

–simulación de castración incluida– resultan gratuitas e injustificadas. Si el mito de Lolita puede leerse desde dos perspectivas completamente encontradas en la cultura mediática contemporánea, a saber, la jovencita seductora que vende su imagen a cambio de poder frente a la paranoia de la pederastia y el pedófilo como el monstruo contemporáneo por antonomasia, la película se debate entre ambos polos dictando mensajes contradictorios continuamente. Hayley resulta ser así un personaje meramente unidimensional que utiliza la seducción –primero en el chat, después en persona– para desarmar al hombre y conseguir sus objetivos, cumpliendo a la perfección el papel de *fille fatale* que solo busca destruir al hombre. Pero al mismo tiempo su discurso se torna feminista cuando critica la excusa masculina de que son en realidad las chicas las que van provocando y buscando al hombre. Cuando Geoff intenta exculparse con un “Tú te me insinuaste” Hayley le espeta: “Eso dicen todos los pedófilos. Era muy sexy, lo estaba pidiendo. Era una cría pero actuaba como una mujer...”

Pero lo cierto es que Hayley sí se ha insinuado a Geoff. Ha flirteado con él en el chat, lo ha animado a citarse con ella, lo ha conminado a que la invite a su casa y se ha empeñado en tomar unas copas con él. Ha llegado incluso a quitarse la camiseta delante de él, mientras que Geoff lo único que ha hecho ha sido seguir sus movimientos desde una prudencial distancia y sugerirle a Hayley que llame a su hermana mayor para hacerle saber dónde está. Pero el discurso de Hayley continúa: “Es muy fácil culpar a una niña, ¿verdad? Solo porque una niña sepa cómo imitar a una mujer no significa que esté preparada para hacer lo mismo que una mujer. Tú eres el adulto aquí. Si una niña, por experimentar, dice algo sugerente, tú lo ignoras. No la animas a seguir”. Los consejos de Hayley pueden resultar sensatos, pero el hecho de que ella haya forzado tanto la situación, los convierten en problemáticos. Porque, ¿en qué momento debería Geoff haber empezado a ignorar a Hayley? ¿Cuando ésta se quita la camiseta? ¿Cuando le pide alcohol? ¿O quizá antes, cuando lo insta a invitarla a su casa? ¿Cuando concierta una cita? O puede que mucho antes incluso, en el chat. ¿Acaso una sesión de chat entre un hombre adulto y una adolescente es algo tan inapropiado *per se* que debería ser evitado por cualquier adulto honrado?

4. Adolescentes e Internet: el cazador cazado

En cualquier caso, lo que la película hace no es sino mostrar la ambivalencia creciente en torno a la sexualidad y la agresividad de los menores en estos comienzos del siglo XXI. La introducción de las nuevas tecnologías, Internet y más concretamente el chat, encaja perfectamente con la idea actual de Internet como el hábitat natural para el pederasta, un entorno que suministra anonimato y ayuda a contactar con chicas jóvenes a la vez que a crear una imagen ficticia en torno a su persona. En el caso de *Hard Candy* –término que designa, por cierto, a cualquier chica menor de edad en la jerga pedófila de Internet– Geoff utiliza la red para buscar información sobre grupos de música de los que Hayley dice ser fan, con el objetivo de impresionar con sus conocimientos a la chica. Pero ésta es más rápida que el hombre, y se da cuenta de que Geoff no hace sino cortar y pegar frases que va encontrando en la web. Precisamente en esta inversión de los papeles de mentor/discípulo se encuentra una de las variaciones más interesantes del film. Si el mito de Pigmalión y Galatea persigue las típicas relaciones Humbert-Lolita –Humbert es el culto hombre de mundo que

intenta culturizar a la Lolita vulgar— esto no ocurre así en *Hard Candy*. En este caso, es la chica la que se prodiga en referencias culturales —Hayley menciona a la escritora británica Zadie Smith, dice estar leyendo la biografía de Jean Seberg y *Romeo y Julieta*, y habla de su afición por diferentes grupos musicales— y Geoff lo único que puede hacer es seguirle la pista a estas referencias a través de Internet. Pero la chica se sirve igualmente de la red para dejar en evidencia los absurdos intentos de impresionar del hombre. Parece ser Geoff (Lensman319, según el nick que ha escogido el fotógrafo para presentarse en el chat) el que intenta cazar a Hayley (Thongrrr114) pero en realidad es ella la que ha estado siguiendo al hombre de chat en chat para, bajo diferentes *nicks*, comprobar su preferencia por las adolescentes.

Psicológicamente Hayley va también por delante de Geoff. Los intentos del hombre por manipular a Hayley se demuestran vanos. Cuando el fotógrafo intenta conmovier a la chica haciendo referencias a un padre ausente —y es que, en efecto, la ausencia de padre es un tema recurrente en el caso de las Lolitas, utilizada en ocasiones como justificación del interés que puedan sentir éstas por los hombres adultos en tanto sustitutos de la figura paterna— Hayley parece bajar la guardia, para seguidamente mofarse de los intentos de ataque psicológico del hombre. “¿Creías realmente que eso podría llegar a funcionar?”, le dice mientras se carcajea. Una vez más, el cazador ha sido fácilmente cazado.

Por ello, la referencia más clara en *Hard Candy* no es *Lolita*, sino Caperucita Roja, o mas bien una Caperucita Roja a la inversa, lo cual queda claro si miramos el póster promocional (una jovencita con capucha roja haciendo de cebo en medio de una trampa dentada a escala humana) y el eslogan que lo sigue (“Los extraños no deberían hablar con las niñas”). Aunque, según el director de la película, la chaqueta roja con capucha fue elegida simplemente para contrastar con la decoración minimalista y blanca del escenario, la referencia a Caperucita Roja es insoslayable, y la imagen ha inspirado un movimiento en Internet de empoderamiento de las adolescentes frente a las amenazas de la red⁵. También Tom Ortenberg, ejecutivo de Lionsgate (quien compró los derechos mundiales de la película en el festival de Sundance por 4 millones de dólares) menciona el empoderamiento de la chica como posible gancho de venta: “We can sell it as a horror film, we can sell it as a female empowerment movie, as a cautionary tale, and also on the strength of two terrific lead performances”⁶.

Efectivamente, al mismo tiempo que lanza mensajes anti-pederastia, la película —y el *tag-line* es el más claro exponente— parece también lanzar un mensaje de precaución a los hombres. En Internet también las chicas pueden hacerse pasar por lo que no son y tender trampas a los hombres. La red da herramientas a las adolescentes que se convierten así en jovencitas bien informadas. Cuidado porque ya no son esas criaturas inocentes y vulnerables. De hecho, la inspiración del film parece ser un suceso recurrente en el Japón actual, donde chicas adolescentes traban conversación vía chat con hombres adultos, conciertan citas con ellos, y, organizadas en grupo, agreden y roban al incauto internauta.

⁵ La página web de dicho movimiento es <http://www.wear-red.com/>, y como allí se explica: “Surf safe, wear red is a movement for online empowerment and awareness, inspired by the film *Hard Candy* and its protagonist’s red hood. Wear a red hood to stand up for online safety and against internet violence.”

⁶ Citado en Burr, Ty. “‘*Hard Candy*’ leaves Sundance bitterly divided” *The Boston Globe*. February 1, 2005.

5. “Una operación sencilla”: tortura, castración y espectáculo

Y es que, efectivamente, Hayley resulta ser un verdadero peligro físico para el hombre. Compensando la desproporción de fuerza con sonrisas seductoras y somníferos, Geoff pasa enseguida a ser una víctima en manos de la chica. La escena más dura en *Hard Candy* es probablemente la de la castración. Aunque simulada, es tomada por verídica tanto por Geoff como por el público. Una de las características del *rape-revenge* es que el castigo al hombre –que en efecto suele ser la castración, para deleite de los psicoanalistas– se muestra altamente espectacularizado (Lehman, 1993: 106-107). Lo cometen además mujeres muy atractivas y en contextos intensamente erotizados: normalmente, porque la mujer atrae al hombre hacia su trampa mediante la seducción, como ocurre precisamente en *Hard Candy*. Estas características hacen que Lehman se pregunte por el placer masoquista que puede sentir el público masculino ante estas escenas, aunque la situación de Geoff se convierta en, como explica el reseñista de *Hard Candy* Ty Burr, “every man’s absolute worst-case scenario” (ibid idem).

La violación y las agresiones contra la mujer son lo de menos en estas historias de venganza de la violación, una mera excusa narrativa que dará paso a las escenas verdaderamente importantes: el despiadado espectáculo de una mujer causando estragos sobre el cuerpo de un hombre (Lehman, 107). Esto es aún más evidente en *Hard Candy*, donde la castración ni siquiera es el fin último de Hayley (lo que ella quiere es que Geoff se suicide, como finalmente ocurre) sino una especie de calentamiento para lo que vendrá después, es decir, la tortura por la tortura, o por el espectáculo. Si a eso sumamos que las supuestas agresiones cometidas por el hombre son más que inciertas para el espectador, la sesión de Hayley sobre el cuerpo de Geoff resulta de una gratuidad y frivolidad pasmosa. La escena, por lo tanto, más que una pieza del engranaje narrativo del film, encaja mejor dentro del esquema del *new brutality film* propio del Hollywood posmoderno⁷. En este sentido, el productor David W. Higgins no ocultaba que, como película independiente, la cinta tenía que ofrecer algo provocador si quería llamar la atención en un mercado saturado⁸. Y una castración sin anestesia, el peor escenario posible para un hombre, entra sin duda en esta categoría. Cabe recordar, no obstante, que la castración ha sido históricamente utilizada como castigo contra agresores sexuales y que incluso hoy en día, en países como Francia y España se habla de imponer la castración (química, eso sí) a pederastas y otros delincuentes sexuales irrecuperables.

Más que la atracción-repulsión que la escena de la castración pueda despertar nos interesa la representación de la agresora, en este caso una niña de 14 años que ha robado un libro de anatomía a su padre para poder practicar la castración, “una de las operaciones más sencillas que existen”, en sus propias palabras. La representación de la mujer violenta ha interesado a las feministas porque, aunque la imagen de la mujer malvada ha sido explotada desde hace milenios, esta maldad

⁷ Como ha argumentado Paul Gormley en *The new-brutality film : race and affect in contemporary Hollywood cinema* la profusión de escenas gore totalmente gratuitas en el cine contemporáneo sólo puede entenderse desde el contexto de la sociedad posmoderna, una sociedad excesivamente bombardeada por imágenes continuas que ya no es capaz de diferenciar cuales son reales y cuales ficticias, lo que resta poder a la imagen para conmover o afectar al espectador. Las imágenes de violencia explícita vendrían así a renegociar y reanimar las cualidades afectivas de la experiencia cinematográfica.

⁸ En el extra del DVD, documental titulado “Controversial Confection: The Soul of HARD CANDY”

era siempre tácita, manipuladora o pasiva, casi nunca violenta (aunque en última instancia generara violencia) y sobre todo, porque dicha maldad se ha ido revelando como producto de los miedos y ansiedades masculinas. En las últimas décadas la cultura popular ha sido sin embargo generosa en la representación de mujeres violentas (incluso sádicas) con un nuevo rasgo: las mujeres *son* violentas, y lo son además por su propia elección y por sus propios motivos.

6. A modo de conclusión

Como ya hemos apuntado, el *rape-revenge* ha sido tanto aplaudido a modo de subgénero con potencial para la respuesta feminista frente a la violación (Projansky, 2000: 60) como criticado por erotizar y banalizar la violencia sexual. Erotizarla doblemente, además: primero durante la escena de la violación y después en las escenas de violencia vengadora que ésta genera (Creed, 1993). Pero esta doble erotización de la violencia no puede achacarse al caso de *Hard Candy*, donde la única agresión que vemos (aparte de algún intento infructuoso del hombre por librarse de su captora) es la que comete la niña contra el hombre, incluida una castración (fingida, pero terrorífica y dolorosa). La otra violencia, la cometida por el pedófilo contra otras chicas, sólo podemos imaginárnosla. Del mismo modo, si el *rape-revenge* se basaba muchas veces en la ineptitud o misoginia del sistema judicial, incapaz o indolente a la hora de dar respuesta a la mujer violada, en *Hard Candy* nada de esto se sugiere. Precisamente una de las inconsistencias del guión se encuentra aquí: cómo ha llegado Hayley a saber quiénes son los asesinos de Donna Mauer (cuyo cuerpo ni siquiera ha sido encontrado y por lo tanto aún no está oficialmente muerta) y por qué en lugar de acudir a la justicia decide tomarse ésta por su mano son preguntas que el espectador se hace en vano. Solo cuando Geoff dice que un escándalo sexual (el tener fotos de pornografía infantil escondidas en una caja fuerte, primer crimen que Hayley le achaca y que el espectador puede reconocer) acabaría con su carrera y Hayley le recuerda “sí, claro, como cuando a Polanski le dieron el Oscar” vemos cierto cinismo respecto a una sociedad y una justicia capaz de pasar por alto los desmanes sexuales de hombres adultos con chicas adolescentes. Pero éste no sería el caso del último crimen que Geoff ha cometido (o del que es cómplice): la violación y asesinato de una adolescente –probablemente el crimen que mayor repulsión puede causar en la sociedad actual. Por lo tanto, no se entiende la decisión de Hayley de erigirse en juez y ejecutora de la pena de muerte que ella misma impone a los dos pedófilos.

En cualquier caso, *Hard Candy* no viene a ofrecernos un reverso del mito de Lolita que deje al descubierto las contradicciones y ambigüedades de éste, sino más bien al contrario: lo que hace el film es ofrecer una visión más problematizada y actualizada del mismo. La sexualización de las adolescentes y niñas en la cultura popular, y más concretamente en la nueva cultura digital que ofrece Internet, se ensambla aquí con una historia de pedofilia propia de las tramas más escabrosas de los noticieros. Ambos aspectos, pese a ser dos caras de la misma moneda, no suelen presentarse juntos, y la película consigue dejar al descubierto la ambivalencia de la sociedad ante el mismo fenómeno. De la misma manera, la propia imagen del pedófilo deja de ser la de “el otro”, el monstruo sin sentimientos y digno del más oscuro ostracismo, para convertirse en un hombre de carne y hueso por el que la audiencia simpatizará con más o menos fuerza a lo largo del film.

Quizá lo menos convincente de la película sea el propio personaje de Hayley, más que una persona, un mera máquina de venganza. Su misión es tan clara y la consume con tanta eficacia, que más se diría que Hayley es una fuerza simbólica contra el mal absoluto que una chica de catorce años rabiosa contra un hombre. En *Lolita*, Humbert se arrepentía sencillamente de no saber “una palabra sobre el espíritu de mi niña querida” (Pag. 309). En *Hardy Candy* poco podemos saber de Hayley: incluso el nombre que le ha dado a Geoff puede ser falso. La historia, por lo tanto, no nos habla de relaciones Lolita-Humbert, sino de un Humbert que cree conocer a una Lolita que resulta no serlo. Y habrá de pagar caro su error.

Referencias bibliográficas

- ADAMS, Natalie G. (2005). Fighters and Cheerleaders: *Disrupting* the Discourse of *Girl Power* in the New Millennium. **En:** BETTIS, Pamela J., ADAMS, Natalie G. (eds.) *Geographies of girlhood: Identities In-between*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, p. 101-114.
- CLOVER, Carol (1992). *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- CREED, Barbra (1993) *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. London and New York: Routledge.
- DRISCOLL, Catherine (2002). *Girls. Feminine Adolescence in Popular Culture & Cultural Theory*. New York: Columbia University Press.
- DUNN, Jancee (1999). “The Secret life of teenage Girls”. **En:** Rolling Stone. November 11.
- FALUDI, Susan (1992). *Backlash: The Undeclared War Against Women*. London: Vintage.
- GILL, Rosalind (2007). ‘Post feminism Media Culture. Elements of a sensibility,’ **En:** European Journal of Cultural Studies, 10.2: 147-166.
- GRAHAM-BERTOLINI, Alison (2011). *Vigilante Women in Contemporary American Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.
- GORMLEY, Paul (2005). *The New-Brutality Film; Race and Affect in Contemporary American Film*. Bristol: Intellect.
- LEHMAN, Peter (1993). ‘Don’t Blame This on a Girl’: Female *Rape*- Revenge Films. **En:** COHAN, Steven; HARK, Ina Rae (eds.) *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood*. London: Routledge, p. 103-117.
- LEHMAN, Peter; HUNT, Susan (1999). “Something and Someone Else”: The Mind, the Body and Sexuality in *Titanic*. **En:** SANDLER, Kevin S.; STUDLAR, Gaylyn (eds.) *Titanic: anatomy of a blockbuster*, New Jersey: Rutgers University Press, p. 89-107.
- LEMISH, Dafna (1998). Spice Girls’ talk: A case study in the development of gendered identity. **En:** INNESS S.A. (Ed.) *Millennium girls: Today’s girls around the world*. New York: Rowman and Littlefield, p. 145-167.
- MCROBBIE, Angela (2009) *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: Sage.
- NABOKOV, Valdimir (1989). *Lolita*. Barcelona: Anagrama.

- PROJANSKI, SARAH (2001). *Watching Rape: film and television in postfeminist culture*, New York: New York University Press.
- READ, Jacinda (2000). *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester: Manchester University Press.
- ROBERTS, Kimberley (2002). Pleasures and problems of the 'Angry girl'. **En:** GATEWARD, Frances; POMERANCE, Murray (eds.). *Sugar, spice and everything nice: cinemas of girlhood*. Detroit: Wayne State U.P. p. 217-233.
- TASKER, Yvonne; NEGRA, Diane (Eds.) (2007). *Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Duke University Press.
- WOLF, Naomi (1993). *Fire with Fire*. New York: Random House.