



Facultad de Comunicación

Doble Grado en Periodismo y
Comunicación Audiovisual

**Estudio de una adaptación cinematográfica: *Las vírgenes
suicidas*, de Jeffrey Eugenides a Sofia Coppola. Una puerta al
universo de las hermanas Lisbon**

Autora: Ana M^a Mora Romero

Tutora: Isabel Clúa

(Saying) “«It takes no brains to sit down and watch a film».

This is rather like saying that it takes no brains to sit down and turn the pages of a novel; what matters, in both cases, is understanding what one sees or reads”.

(Robert Stam)

ÍNDICE

1. Resumen	4
2. Palabras claves	4
3. Introducción	5
4. Objetivos	7
5. Metodología	8
6. Sobre adaptación ¿Una imagen vale más que mil palabras?	9
7. Las vírgenes suicidas: de Jeffrey Eugenides a Sofia Coppola	15
7.1. El narrador imposible y no confiable: una mirada adolescente y masculina, del texto a la pantalla.....	15
7.1.1. Punto de vista: un “nosotros” individual.....	16
7.1.2. Una incrédula mirada al pasado: el narrador no confiable.....	19
7.1.3. Los ojos que miran: una mirada masculina.....	26
7.1.4. Religión, sexualidad y muerte.....	29
7.1.5. El narrador imposible y no confiable del texto a la pantalla.....	31
7.2. Una puerta al universo de las hermanas Lisbon	42
7.2.1. A mediados de los 70, en un barrio suburbano de Míchigan	47
7.2.2. El suburbio como barrera infranqueable	54
7.2.2.1. El gótico suburbano: una vuelta de tuercas	54
7.2.2.2. La casa suburbana como símbolo (<i>adentro</i> vs <i>afuera</i>).....	58
7.2.2.3. El suburbio y la mujer.....	64
7.2.3. La señora Lisbon: guardiana de una prisión suicida	65
7.2.4. “Está muy claro, doctor, usted nunca ha sido una niña de trece años” (Cecilia Lisbon).....	70
7.2.5. “En esta oscuridad habrá luz, ¿Nos ayudaréis?” (Las hermanas Lisbon)	84
8. Conclusión: “Toda sabiduría termina en paradoja” (J. Eugenides)	100
9. Bibliografía	105

1. Resumen

Este estudio se plantea como un análisis en profundidad de la obra *Las vírgenes suicidas* en todas sus manifestaciones, incluyendo así la novela, texto original publicado por Jeffrey Eugenides en 1993, y el largometraje, una adaptación cinematográfica realizada por Sofia Coppola en 1999. Supone un estudio comparativo de ambos textos enfocado a entender cómo una adaptación cinematográfica no implica un desgaste del texto original, y cómo el cine, por ser un arte más vinculado a la cultura popular, no implica inferioridad con respecto a la milenaria y ensalzada literatura. Siguiendo las teorías de autores como Robert Stam, que han puesto en pie los primeros razonamientos sobre *teoría de la adaptación*, se busca reconocer el valor de las adaptaciones en tanto que suponen nuevos textos de alguna manera independientes. Para ello, el análisis comparativo de la obra de Eugenides y de Coppola sumerge en el universo narrativo y simbólico de las hermanas Lisbon demostrando cómo el hecho de hablar de dos disciplinas con naturaleza diferente (cine y literatura) no conlleva un cambio en el sentido que evoca la historia ni en los efectos que genera en el lector/espectador.

2. Palabras claves

Adaptación, suicidio, sexualidad, adolescencia, feminidad, suburbio, Sofia Coppola, Jeffrey Eugenides.

3. Introducción

A modo de introducción me gustaría valorar por qué he escogido *Las vírgenes suicidas* como objeto de estudio y no otra adaptación y establecer un marco de presentación de los dos creadores cuyos caminos profesionales confluyen en esta obra.

En primer lugar cabe recalcar que *Las vírgenes suicidas* supone la ópera prima de dos elogiados nombres que resuenan en el panorama cultural actual reconocidos como autores consagrados: Jeffrey Eugenides y Sofia Coppola. Ambos, en sus respectivos campos profesionales, vieron cómo esta obra les abría las puertas del éxito.

Jeffrey Eugenides es un escritor estadounidense de ascendencia greco-irlandesa, nacido en 1960. Tras licenciarse en la Universidad de Brown su camino ya se inclinó hacia la escritura creativa realizando un máster en la Universidad de Stanford. Después de varios años dedicados a la escritura de su primera novela, *Las vírgenes suicidas*, fue en 1993 cuando esta vio la luz, despegando con éxito su carrera. Diez años más tarde, en 2003 le fue otorgado el premio Pulitzer por su brillante obra *Middlesex* (2002). Años más tarde, en 2011 dará un giro a su literatura con *La trama nupcial*.

Más complicado lo tenía la segunda artista protagonista de este estudio en lo que a cuestiones de apellidos se refiere. No obstante, desde su primera obra, esta directora ya demostró a la crítica que su talento no viene condicionado por su apellido. Sofia Coppola, neoyorquina de nacimiento (1971), (y sí, hija de Francis Ford Coppola) tras formarse en el Instituto de las Artes de California, ha trabajado, además de como directora y guionista, como actriz o como productora de cine y televisión (sus últimas dos películas son producidas por ella).

Tras *Las vírgenes suicidas* (1999), Coppola continúa su trabajo como directora estrenando dos obras más: *Lost in Translation* (2003), *María Antonieta* (2006), donde las mujeres (sobre las que recae una vez más el protagonismo) siguen pisando fuerte. Será *Lost in Translation* la obra que le lleve a conseguir el Premio Óscar al mejor guión original. La soledad, la duda, el miedo a afrontar el futuro, el aislamiento, el devenir del amor, el sexo y las primeras relaciones, son, entre otros, temas muy presentes en las obras de esta autora. Una especial sensibilidad unida a una perspectiva siempre original marca con fuerte personalidad sus creaciones dejando una huella propia.

Por otro lado, muchas son las alusiones que se refieren a *Las vírgenes suicidas* con expresiones como “cine para leer” o “leer en imágenes”¹. En este sentido, Fernando de Felipe e Iván Gómez escriben “Sobre el noble arte de pensar en imágenes” en su obra *Adaptación*. Ambos autores constatan que se dice que hay una literatura “más visual que otra”, e incluso una “literatura específicamente cinematográfica” (De Felipe y Gómez, 48). Apuntan que, al fin y al cabo, no se ha de olvidar que la imagen mental es esencialmente imagen, “y que al hablar de literatura cinematográfica nos estamos refiriendo en concreto a la mayor o menor presencia de acción en el texto” (De Felipe y Gómez, 48). Así, ellos mismos advierten que “cuando creemos ver un mayor o menor grado de estilo cinematográfico en un texto cualquiera es porque éste nos invita a pensarlo a través de las técnicas propias del cine, en donde priman la visualización de la acción y la percepción del sonido, elementos que en la novela sólo nos llegan a través de su ajustada descripción” (De Felipe y Gómez, 48).

Justo eso es lo que hace Eugenides, pues colorea detalladas descripciones enfocadas concretamente a las imágenes y al sonido. No obstante, es cierto que este autor hace alusiones muy concretas a tecnicismos que provienen del ámbito audiovisual. Asimismo, ha de tenerse en cuenta que toda esta historia es puesta en pie literalmente a partir de imágenes (“documentos”) que los narradores poseen. Es por ello que en numerosas ocasiones la narración se centra en la descripción minuciosa de fotografías incluyendo terminología ligada a este campo profesional. Ejemplo de ello, cuando describe “todo el barrio se había convertido en una fotografía sobreexpuesta” (Eugenides, 224), o al referirse al diario de Cecilia cuya narración denota “un efecto bastante parecido al de la cámara para mostrar, a través de una serie de fundidos, la casa, la calle, la ciudad, el país y, finalmente el planeta, que no solo los empequeñece sino que acaba borrándolos” (Eugenides, 44). Lo mismo ocurre con el sonido, cuyas meticulosas descripciones parecen plasmarse a modo de indicaciones dirigidas a una directora de cine:

El síntoma predominante de aquel estado fue la incapacidad de recordar ningún sonido. Las puertas de la ambulancia golpearon sin ruido, la boca de Lux [...] profirió gritos mudos, en tanto que la calle, las ramas de los árboles con sus crujidos, los semáforos con sus destellos de diferentes colores, el zumbido eléctrico de la caja de en el paso de peatones –sonidos todos ellos que

¹ Justo el libro editado en 2005 por Barcelona: Comunicación y Publicaciones, pertenece a la serie Cine para leer, como bien está escrito en la misma portada.

normalmente son ruidos clamorosos-, quedaron en suspenso o se produjeron en un volumen tan bajo que impidió que los oyéramos pese a provocarnos estremecimientos en la columna vertebral (Eugenides, 145).

Estos son solo ejemplos de muchos otros que llenan la novela, algunos de los cuales se irán mencionando en el análisis.

Todo esto (entre otras razones descritas a continuación) hacía evidente el potencial del posible estudio comparativo basado en *Las vírgenes suicidas* como novela y adaptación cinematográfica, en tanto que supone una obra lo suficientemente completa, trascendente y original tanto en contenido como en continente, es decir, tanto en lo que se cuenta y como en la forma en que se cuenta en ambas versiones.

4. Objetivos

Diferentes son los objetivos que han motivado esta investigación hasta dar lugar al presente estudio en forma de Trabajo de Fin de Grado.

En primer lugar, el motivo que me llevó a la elección de este tema fue el deseo de emprender un detallado, minucioso y cuidado análisis que me sumergiera en el universo de una obra determinada pudiendo descomponerla para abarcar su sentido. Me interesaba bastante realizar un análisis de la simbología de una obra que imprimía sentido a sus palabras. Para ello era necesario acotar el campo de estudio a una obra en concreto (y con potencial simbólico) de modo que permitiese realizar un análisis (lo suficientemente enriquecedor y completo) de los diferentes ingredientes y factores que se entrelazan en la historia articulando su sentido (¿Y qué mejor que hacerlo a modo de comparativa entre palabras (novela) e imágenes (película)?).

Asimismo, me interesé por el campo de la **adaptación cinematográfica** en tanto que suponía trabajar con dos disciplinas artísticas por excelencia ligadas a la comunicación: la literatura y el cine, ambas vinculadas a los estudios cursados durante la carrera a la que pone el broche final el presente trabajo. Como es sabido el Doble Grado incluye Periodismo y Comunicación Audiovisual, entonces, ¿por qué no dedicar un trabajo conjunto a hablar de literatura y cine a la vez, así como de las diferencias que supone contar una historia en papel, frente al sonidos y las imágenes en movimiento?

En este sentido también profundicé en el gran dilema instaurado en torno a la adaptación, precisamente la cinematográfica, indagando sobre los argumentos a favor y

en contra de la misma. De alguna manera, con este estudio intentaré demostrar cómo ambas versiones cuentan la misma historia de *Las vírgenes suicidas*, evocando unos mismos efectos pero cada una a su manera, dejando impregnada la huella de su autor e incluyendo una elementos de los que la otra carece y viceversa.

Toda ficción contiene tintes de realidad en tanto que supone un **producto cultural**. Es por ello que otro objetivo era considerar el estudio de la obra entendida como el reflejo del sentir de un tiempo y espacio determinados. Como bien se verá, Jeffrey Eugenides es un escritor ejemplar a la hora de retratar la sociedad y la decadencia de una época y así lo hace, precisamente, de manera muy acertada en esta obra. Asimismo, las historias a menudo hablan de quienes las escriben, ya sea en forma de novela o de guión de cine. Se accederá así a la redacción de un escritor que narra de manera abierta y sincera, plasmando sobre las páginas de su novela el devenir de su tiempo, mezclando lo decimonónico con lo posmoderno, ofreciendo una lectura a partir de fragmentos y declaraciones a medias que construyen un todo imperfecto: una historia detectivesca pero con final abierto.

5. Metodología

En un primer lugar me centré en un marco teórico para tomar contacto con la disciplina de la adaptación, un campo en el que es esencial Robert Stam, profesor de Estudios Cinematográficos en New York University (NYU). Es por ello que de la mano de su obra *Teoría y práctica de la adaptación* se pone en valor el reconocimiento, la trascendencia y la validez que tiene una adaptación como texto en sí mismo. Stam pretende construir *una teoría de la adaptación* lejos de aquellas actitudes que confirman una supuesta superioridad estética de la literatura (Stam, 46). Para ello, hace justicia a estas reescrituras como obras en sí mismas, examinando la raíz de los prejuicios contra estas. Asimismo, sugiere el uso del análisis narratológico para sacar a relucir la riqueza estética de dichas obras, algo que es tenido en cuenta en el estudio. Diferentes cuestiones de su teoría son rescatadas para justificar o analizar aspectos de las obras.

Una vez asentadas algunas nociones sobre adaptación de la mano de autores como el ya mencionado Stam, Fernando de Felipe o Iván Gómez, tras sumergirme de forma detenida y minuciosa en la historia de las hermanas Lisbon, procedí a tomar contacto con la bibliografía que se había escrito sobre ellas. A pesar de la dificultad que añadía la

barrera del idioma, pues la mayoría de los textos estaban escritos en un inglés bastante técnico, fui consiguiendo esbozar una estructura que ordenara todo aquello que quería expresar acerca de la obra y su universo.

Lo que tenía claro era que debía existir una división de dos vías de estudio importantes. Por un lado, en un primer lugar un análisis (acompañado de algunas nociones más teóricas acerca de la adaptación) de la peculiar y relevante (por sus efectos) voz narrativa de la que hace uso Eugenides en la novela, poniéndolo en relación con el tratamiento de la misma que realiza Sofia Coppola a nivel audiovisual y las implicaciones que lleva el cambio del papel a la pantalla. Por otro lado, un segundo apartado, situaría a las hermanas Lisbon como protagonistas mediante un acercamiento a la trágica vida de aquellas jóvenes destinadas a subsistir día tras día un encierro provocado por diversas *fronteras*. Tras algunas referencias que construyen un marco contextual necesario para entender en profundidad la historia, se procede a un acercamiento al sentir adolescente y femenino de estas legendarias hermanas.

6. Sobre adaptación ¿Una imagen vale más que mil palabras?

En primer lugar es importante detenerse en una aproximación al concepto de adaptación.

La RAE define *adaptación* como 1. “Acción y efecto de adaptar o adaptarse”. Asimismo, dice que *adaptar*, (en una primera acepción) supone: 1. “Acomodar, ajustar algo a otra cosa”. Ambas definiciones conciben cierto deber u obedecer a algo previo, están enfocadas a encajar en algo ya existente anteriormente. No obstante, una segunda definición de *adaptar* concreta: 2. “Hacer que un objeto o mecanismo desempeñe funciones distintas de aquellas para las que fue construido”. En este caso, ese cometido de estar ligado o de encajar con lo anterior desaparece, si bien, habla de “desempeñar funciones distintas” lo que implica contemplar cambios o evolución, (quizás madurar o encajar en otro espacio-tiempo). Una tercera acepción define *adaptar* directamente como: 3. “Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre el público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente a la original”. Esta forma de entender el término se acerca más al sentido que el presente estudio otorga a una adaptación. Por definición, adaptar implica “modificar”, entonces ¿por qué se siguen juzgando las adaptaciones según una dictadura de la fidelidad?

Incluso más allá de una adaptación, toda película, como toda obra de arte, en tanto que supone un producto cultural, lleva consigo diferentes procesos de reescritura y traducción (¿no dicen que todo está escrito?), a los que el teórico de cine y literatura Robert Stam se refiere con la sugerente imagen de *intercambios amorosos de fluidos textuales*. En palabras del autor: “Adaptations redistribute energies and intensities, provoke flows and displacements; the linguistic energy of literary writing turns into the audio-visual-kinetic-performative energy of the adaptation, in an amorous exchange of textual fluid” (Stam, 46).

Hablar de adaptación pone sobre la mesa un debate antiguo y sostenido en el tiempo, que sigue vigente hasta hoy, acerca del valor y la legitimidad que tienen las adaptaciones en tanto que conforman (re)escrituras de textos ya existentes.

En este sentido, el dilema de la adaptación ha estado (y sigue hoy día) rodeado de numerosos prejuicios, la mayoría de ellos argumentados desde la inconsciencia y la banalidad. Robert Stam señala que, desde un principio, diferentes razonamientos han estado centrados en referirse a las adaptaciones como “parásitos” de la literatura, en tanto que se consideraban dichas reescrituras parasitarias de los textos literarios originales (apropiándose del texto fuente y robando su vitalidad), siendo estos últimos los que elevan el verdadero prestigio. Es en esta línea donde la disyuntiva en torno a la adaptación saca a relucir términos enfrentados como *alta* y *baja* cultura.

Frente a ello, Stam proporciona una serie de razones y argumentos que provienen tanto de las disciplinas cinematográficas como literarias, con los que pretende rebatir todo prejuicio contra las adaptaciones. En primer lugar alude, en un sentido metafórico -pero bastante ilustrativo- a ciertas connotaciones darwinianas ligadas al concepto *adaptación*, entendiéndola como mecanismo de supervivencia y evolución. En este sentido, el autor apuesta por trasladar el concepto de *mutación*, responsable del avance del proceso evolutivo, al campo de la cinematografía. Supondría algo así como pensar las adaptaciones cinematográficas como “mutaciones” que impulsan a sobrevivir a la novela fuente, adaptándose a un nuevo medio, entendiendo *medio* tanto en un sentido material (formato o soporte), como en sentido físico y espacial (circunstancias económicas, culturales y sociales -contexto o realidad-). (Stam, 3,4).

En este sentido, cabría decir que ciertamente la obra de Sofia Coppola ha impulsado aún más la popularidad de la historia de Eugenides, acrecentando la celebridad de las cinco hermanas suicidas y haciéndolas salir de las páginas del libro para ocupar

nuevos formatos. De hecho, en los buscadores de la Internet, tras teclear el título de la obra, los primeros resultados coinciden con el largometraje de esta directora.

Diferentes son las razones que Stam atestigua como incitadoras de los prejuicios formulados contra de las adaptaciones, las cuales conviene mencionar como punto de partida.

Por un lado, la convención extendida de que las artes más antiguas² son necesariamente mejores, en tanto que “ganan prestigio con el tiempo”. La milenaria literatura es ensalzada como inminentemente superior al arte más reciente del cine. Esto se despliega en un doble sentido en relación con la adaptación, pues existe una prioridad *histórica* de la literatura frente al cine y otra *específica* de las novelas frente a los textos adaptados.

Por otro lado, la *rivalidad* existente entre el literato y el cineasta, dedicados a dos artes cercanas, pero que se miran de reajo con cierta inquina, siempre buscando quedar por encima una de la otra, entendiéndose finalmente el cine como el punto obsoleto de la literatura³.

En un tercer lugar, se refiere al rechazo de las artes visuales protagonizado por la *iconofobia*, cuyas raíces provienen tanto de las prohibiciones religiosas de las imágenes, como de la desvalorización platónica del mundo de lo material y aparente y dan como furto la consideración de dichas artes como fuente de bajas pasiones y de ilusión o engaño. Ante ello, Stam alude que las imágenes odiadas terminan regresando, en parte porque ya estaban ahí, suponiendo una de las dimensiones del texto verbal.

Frente a esta, otra de las razones que desprestigia al cine frente a la literatura es la valoración de lo verbal (*logofilia*), contraria a lo anterior y que exalta la escritura como medio de comunicación por excelencia.

Por otro lado, la *anticorporalidad*, en tanto que lo visto se enlaza con lo obscuro. En el cine los personajes son de carne y hueso, mientras en las novelas se desata la imaginación para conocerlos, otorgando mayor libertad y participación al lector. Esto ha elevado a la literatura a un plano más alto, ligado al intelecto, a lo cerebral, más allá de la

² Stam alude a la teoría del “rear view mirror” de Marshal MacLuhan (Stam, 4).

³ En palabras de Stam: “Filmic embodiment is seen as making literature obsolescent, retroactively revealing mere words as somehow weak and spectral and insubstantial. In Freudian terms, film is seen in terms of Bloom’s “anxiety of influence”, whereby the adaptation as Oedipal son symbolically slays the source-text as “father”. (Stam, 4).

materialización del cine. No obstante, Stam apunta que en el cine “we «see it feelingly »⁴” (Stam, 6). Para algunos los cuerpos banalizan la seriedad de la literatura, elevándose de nuevo la dual jerarquía entre imagen/palabra, cuerpo/mente.

Pensar que las películas son sospechosamente *fáciles de hacer* y, por consiguiente, fáciles –y placenteras- de ver, no deja sino en evidencia la bajura intelectual con la que el espectador se enfrenta al relato audiovisual. Stam alude así al *mito de lo fácil*, refiriéndose al “apariencionismo”: que reduce al cine a ser una tecnología mecánica de reproducción de apariencias externas, lo que lo coloca lejos de ser un arte. Igual que hay que aprender a leer textos, hay que aprender a leer películas. En este sentido, Stam se refiere a esfuerzos ligados a descifrar el intenso trabajo conceptual y perceptivo que conlleva el cine, por lo que son diferentes las lecturas que se pueden realizar.

Una séptima fuente de hostilidad hacia el cine viene protagonizada por el *prejuicio de clase*. Desde sus inicios el cine nació ligado a la baja cultura, incluso como entretenimiento que era llevado de feria en feria. Esto lleva a encajar esta disciplina en la cultura popular, por lo que Stam denota: “Adaptations, in this view, are the inevitably “dumbed down” versions of their source novels, designed to gratify an audience lacking in what Bourdieu calls “cultural capital”, an audience which prefers the cotton candy of entertainment to the gourmet delights of literatura”. (Stam, 7).

En definitiva, muchas veces las adaptaciones son vistas como ilustraciones de una novela, lo que hace que estas obras se encuentren, por así decirlo, en tierra de nadie. Kamilla Elliot apunta que las adaptaciones se consideran “doblemente menores”: menores que las novelas al ser copias del original, y menores que las películas al no representar el *cine puro*, restringiéndose a registros literarios (Stam, 8)⁵.

Asimismo, otra controversia emana a colación de la naturaleza de la adaptación. Como señalan Fernando de Felipe e Iván Gómez, hubo un tiempo en el que hablar de

⁴ Trayendo a colación las palabras de Gloucester’s en *King Lear*.

⁵ En este sentido, Stam apunta que es como si nunca pudiera ganar el adaptador: “Adaptation criticism purveys a series of such “double binds” and “Catch 22s”. A “faithful” film is seen as uncreative, but an “unfaithful” film is a shameful betrayal of the original. An adaptation that updates the text for the present is upbraided for not respecting the period of the source, but respectful costume dramas are accused of a failure of nerve in not “contemporizing” the text. If an adaptation renders the sexual passages of the source novel literally,^[11] it is accused of vulgarity; if it fails to do so, it is accused of cowardice”. (Stam,8).

adaptaciones cinematográficas suponía referirse únicamente al “sacrosanto territorio de lo literario” (De Felipe y Gómez, 15).

En esta línea se asumía que una adaptación cinematográfica de cualquier original no literario deshonraba al cine, incumpliendo este con sus expectativas. A día de hoy, es obvio que el panorama es diferente y que el audiovisual se ha expandido a multitud de registros y formatos, incluso dando pie a nuevos fenómenos como la *transmedialidad*. La sociedad actual, (principalmente los jóvenes), ya no se siente tan preocupada por cuál es la fuente desde la que proviene el producto a consumir. Esto también repercute, en cierto modo, sobre las adaptaciones. Ambos autores declaran que:

basta con echar un vistazo a nuestras carteleras para comprobar hasta qué punto el de la adaptación ha dejado de ser un problema estrictamente “literario” (o una cuestión de pedigrí) y se ha convertido en una realidad de mercado a la que tarde o temprano, deberá enfrentarse todo guionista” (De Felipe y Gómez, 17).

Tras una “normalización” de la adaptación, más allá de la literatura, son ahora también objeto de adaptación los videojuegos, los comics, las series televisivas o, incluso, la propia Historia. Más aún, se ha llegado incluso a la propia readaptación fílmica: los *remakes*, según Fernando de Felipe e Iván Gómez, una “más que rentable práctica empresarial”.

Stam señala diferentes términos con los que han sido acusadas las adaptaciones, entre los que destacan algunos como *infidelidad*, *violación*, *traición* o *vulgarización*, todos enfocados a lo que “se ha perdido” en la transformación del texto a la pantalla, sin recaer en lo que, por el contrario, se gana. En este sentido, dicho autor apunta:

My goal here, then, is not to correct erroneous evaluations of specific adaptations, but rather to deconstruct the unstated doxa which subtly construct the subaltern status of adaptation (and the filmic image) vis-à-vis novels (and the literary word), and then to point to alternative perspective (Stam, 4).

La tendencia a comparar la reescritura de una obra con su texto fuente, ha sido toda una constante. Razones como estas han dado lugar a que las críticas y valoraciones realizadas a las adaptaciones se sustenten en el criterio de la *fidelidad*. Frente a ello, cabe recordar que, como ya es señalado por la RAE, *adaptar* implica modificar.

Y esa modificación es inevitable tratándose del encuentro entre dos disciplinas artísticas tan diferentes como el cine y la literatura. En esta línea, Stam observa que,

mientras el *lector* accede a la historia -primero mediante un proceso simbólico y mental que posteriormente le lleva a configurar imágenes a través de su imaginación- el *espectador* se mueve en dirección contraria, a través de un primer contacto en imágenes que deviene en la determinación simbólica de lo materializado. Es por ello que cuando el espectador se enfrenta a la experiencia fantástica que otra persona (el director de la película) ha confeccionado a raíz de la lectura libre e imaginativa de una novela, puede encontrar elementos no coincidentes con la lectura que él mismo realizó movido también por la fantasía, criticando como “mala” dicha creación. Esto, según Stam, lo que implica es que la experiencia como lector (previa y más cercana a la imaginación) fue superior a la que materializó el director.

En tanto que hablamos de materias diferentes, se debe entender que ambas comunican atendiendo a sus exigencias. En este sentido, las películas manejan dos formas de narración paralelas y entrelazadas. Por un lado, la narración verbal (diálogos o voz en *off*) a lo que André Gaudreault se refiere como *narration* (entendida como un ente que narra, evalúa y comenta, interviniendo también procesos como el montaje o la edición); por otro lado, la *monstration* a través de la que se permite al espectador acceder al mundo ficcional y su apariencia sin utilizar voz (Stam, 35). Por tanto, las películas además de contar historia y estar respaldadas por un guión literario, ponen en escena.

Todo esto debe dejar claro que, lejos de lo que en un principio propuso Francis Ford Coppola al hablar de la “máquina de escribir guiones” (enfocada a una selección automática de los diálogos), adaptar una novela al cine no implica tomar las partes dialogadas de la novela de manera indiferente como si de un colador sintáctico se tratase. En este sentido, Fernando de Felipe e Iván Gómez traen a colación unas palabras de Gabriel García Márquez acerca de esta controversia: “hemos llegado a un punto en el que es absolutamente imposible meterle al espectador en la cabeza la idea de que se trata de géneros completamente distintos, y que además hay una concepción, una estructura y unas soluciones para la novela, completamente distintas a las que hay para el cine” (De Felipe y Gómez, 35).

A raíz de este dilema, Fernando de Felipe e Iván Gómez apuntan que en el cine se revive constantemente una “misma paradoja”:

la buena adaptación es la que, sin dejar de lado ningún elemento significativo del original, consigue hacer olvidar el material de referencia al lograr una cierta traducción (translación/transposición) que mezcle en un mismo relato la fuerte

presencia del autor fílmico y la (significativa) ausencia del escritor que hay detrás. [...] Y ello con independencia de que un texto pueda ver alterada su estructura, sus personajes e incluso su tiempo externo. La consigna es coger del original lo necesario y saber sacrificar lo inútil, pues la buena idea literaria no es necesariamente una buena idea cinematográfica, ni la brillantez de un texto asegura un brillante resultado fílmico (De Felipe y Gómez, 46).

Por último, Stam señala que ningún otro tipo de adaptaciones son tan duramente criticadas a la hora de su recepción como la adaptación cinematográfica de la novela, siempre sometida a un criterio de fidelidad riguroso (Stam,15). ¿Por qué el cine? (probablemente la respuesta la diera este mismo autor al hablar de prejuicio de clase, en relación con la denominada baja cultura o cultura popular). Otras artes, como el teatro o la música, gozan de una mayor libertad de adaptación. A la hora de crear versiones estas no se sitúan en un punto de mira tan severo (en lo que a comparación se refiere).

Lejos de todo ello, existen grandes literatos enamorados del cine que entienden de lo que se trata cuando se habla de adaptación, llegando a pronunciar frases como Truman Capote, quien afirmaba, según señalan De Felipe y Gómez: “cuando son buenas, las películas son antiliteratura” (57).

Para finalizar, quiero aludir de nuevo a las palabras de Stam cuando este habla sobre la transferencia de energía creativa. En eso consiste juzgar el éxito una adaptación: en poner el punto de mira en cómo la fuerza de la literatura llena la pantalla a través de la redistribución de dicha energía e intensidad repartida por los diferentes canales comunicativos y artísticos que posibilitan en arte cinematográfico.

7. *Las vírgenes suicidas*: de Jeffrey Eugenides a Sofia Coppola

7.1. El narrador imposible y no confiable: una mirada adolescente y masculina del texto a la pantalla

Casi dos décadas después del suicidio de las jóvenes hermanas Lisbon: Therese (17 años), Mary (16), Bonnie (15), Lux (14) y Cecilia (13), cinco adolescentes de un barrio de Michigan echan la mirada atrás para intentar dar una explicación a por qué aquellas chicas decidieron quitarse la vida.

Nos situamos a mediados de los años setenta, bajo una mirada nostálgica que narra los hechos haciendo uso de la primera persona del plural. Esa extraña voz del “nosotros”

imprime un carácter de peculiaridad en la novela que evidencia la fascinación que su autor reconoce por las voces narrativas imposibles. Es por ello necesario comenzar el estudio por el análisis de este uso narrativo, en tanto que los particulares efectos que evoca la novela en el espectador están condicionados por el insólito uso del “nosotros” que además mira a un pasado incierto. Asimismo, el argumento de la novela está absolutamente ligado a su forma narrativa, por lo que este asunto se convierte en un primer y fundamental apartado de cara a la comprensión del análisis posterior. De igual manera, el punto de vista del que se viene hablando, es incluido por Coppola en el film mediante una focalización interna.

7.1.1. Punto de vista: un “nosotros” individual

Como bien se ha dicho, *Las vírgenes suicidas* brinda una propuesta de “narrador imposible” en tanto que un grupo de cuatro chicos, bajo el uso de la primera persona del plural, habla como si fuera uno solo. En este sentido, la académica Debra Shostak apunta que el *nosotros* se impone con autoridad y unidad, disfrazando las múltiples fuentes de voz que emanan de un narrador plural (Shostak, 810). Esta voz única (aunque compuesta en su esencia colectiva) resiste a las diferencias que enmascara el plural atendiendo al carácter distintivo de la persona. De acuerdo con esto, Stam advierte la problemática del punto de vista en tanto que apunta en varias direcciones simultáneamente, siendo un concepto cognitivo y perceptual a la vez. Es así como este puede referirse a la posición ideológica (opiniones y formas de ver el mundo), los intereses personales (postura emocional, preferencias...) o al ángulo desde el que se cuenta la historia (punto de mira del personaje) (Stam, 38). En definitiva, podríamos decir que los cuatro narradores reman todos a una y comparten un mismo sentir evidenciado por el uso de un “nosotros” percibido como un “yo” –colectivo- con carácter unitario.

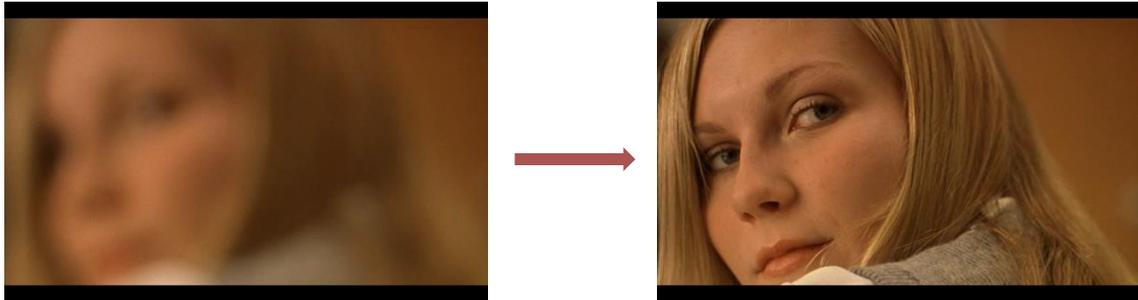
En cine, el término *punto de vista* adquiere una mayor materialidad que en literatura. Por lo general, se vuelve literal y preciso, en tanto que se refiere al emplazamiento en el que se coloca la cámara; literalmente se puede “ver” a través de los ojos de un personaje a partir del uso de planos subjetivos. Cada fórmula o pista cinematográfica (angulación, enfoque, lente, puesta en escena...) puede transmitir un punto de vista determinado, no es lo mismo encuadrar a un personaje con ojo de pez y un picado que lo empodere, que con objetivo de distancia focal media y un contrapicado que lo muestre debilitado. Asimismo, las distintas pistas sonoras pueden refrendar y

acompañar a la narración o provocar tensión creativa modificando el punto de vista. En virtud de ello François Jost declara que dentro de la novela, el punto de vista es un término más metafórico que real. (Stam, 39).

En relación con la posición del narrador (y desde la narratología), Stam acude a Genette para matizar la cuestión de la perspectiva y el punto de vista (Stam, 39). Este advierte que términos como *visión* o *punto de vista* son exclusivamente visuales y pecan de ambigüedad. Genette distingue entre *narración* (quien habla o cuenta) y *focalización* (quien observa). Asimismo, la focalización puede ser interna, fija (limitada a un solo personaje) o variable (va de un personaje a otro), o externa. Atendiendo a esta variable, podría decirse que en *Las vírgenes suicidas* destaca una “focalización interna” con respecto a los narradores, pues esta supone la filtración de los hechos a través de un personaje. En este caso, el receptor de la obra es partícipe de los hechos a través de los jóvenes adolescentes, siendo estos personajes de la historia. Asimismo, sería una focalización extrañamente “fija” puesto que está limitada a ese “nosotros” compacto, sin pasar de uno de los adolescentes a otro de forma individual y diferenciada. No obstante, la distancia que separa a los narradores que cuentan la historia, de las que suponen ser protagonistas de la misma (las hermanas Lisbon), y al ser estas miradas por los adolescentes, hace que con respecto a las chicas, se pueda hablar de una “focalización externa”, ocurriendo esta cuando al lector se le niega el acceso a las motivaciones y a la visión de los personajes (en este caso de las hermanas), y se le impide observar más allá de las conductas externas (lo que los narradores observan de ellas).

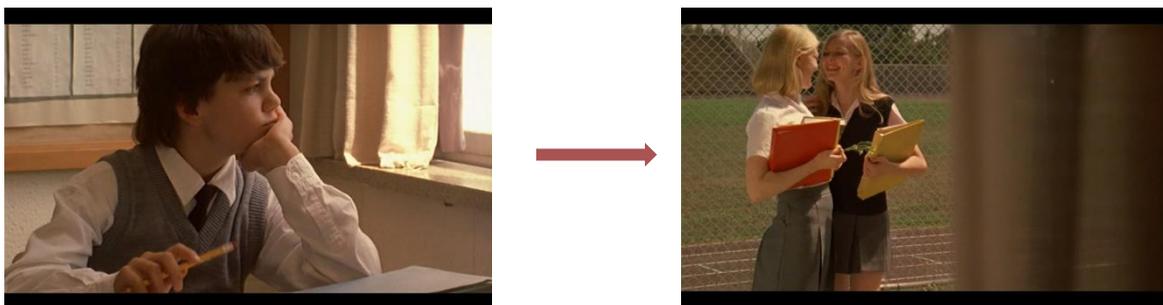
Si bien, André Gaudreault y François Jost, como narratólogos, advierten una modificación al trasladar el concepto de focalización a la gran pantalla ya que se pierde la claridad que caracteriza a dicha noción en prosa. Como se explicará más adelante, al hablar de cine entran en juego nuevas variables. El cine sonoro puede presentar lo que ve un personaje a la vez que dice lo que piensa, pero puede no ocurrir así. Distinguen aquí entre *ocularización* para señalar la relación entre lo que supuestamente ve el personaje y lo que la cámara muestra; mientras que mantiene *focalización* para el punto de vista cognitivo adoptado por la narración (Stam, 40). Así distingue entre la *ocularización interna primaria* cuando los efectos cinematográficos sugieren lo que un personaje ve mediante indicadores claros (enfoco difuso o borroso, desdoblamiento de imágenes, el uso de *catches* e iris...). En la película, donde son muy abundantes los planos subjetivos, Coppola hace uso de este recurso, por ejemplo, en la escena donde se cuenta el primer

encuentro entre Trip y Lux. Mediante un plano subjetivo del chico se enmarca a Lux en un primer plano cerrado y se advierte al espectador que este se encontraba bajo los efectos de la marihuana: la cara de la joven se presenta ante sus ojos de forma totalmente borrosa volviéndose nítida poco a poco. Trip queda prendido de Lux desde ese momento enfatizando así la conmoción que experimenta el joven.



Plano subjetivo de Trip del primer encuentro entre este y Lux

La *ocularización interna secundaria*, para momentos en los que el acto de observar se manifiesta solo a través de la edición del punto de vista, por ejemplo, cualquier plano/contraplano. En la historia, un ejemplo sería un plano de los jóvenes narradores mirando desde su posición, junto a un contraplano de las hermanas Lisbon siendo miradas.



Uno de los chicos observa a las hermanas desde la ventana de clase

Por último, la *ocularización cero*, referida a la “toma de nadie”, es decir, que no está ligada a ningún personaje diegético. En este caso, un ejemplo sería cualquier plano de situación usado para materializar las descripciones del narrador en la novela, por ejemplo los planos más generales del barrio.

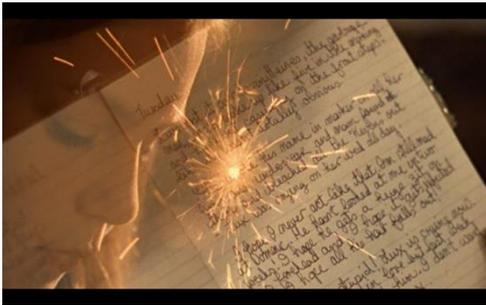
7.1.2. Una incrédula mirada al pasado: el narrador no confiable

Otra peculiaridad a nivel narrativo es que los narradores, a la vez que narran, se convierten en lectores de su propio pasado, pues la historia está motivada por una mirada atrás en el tiempo. Aquellos jóvenes, una década más tarde, se proponen reconstruir la vida de las chicas Lisbon, algo que les lleva a componer un relato de su propia adolescencia; construyen así una historia de su propia historia. Han pasado veinticinco años y ahora esos adolescentes, ya más viejos, con barriga y menos pelo, buscan poner en pie aquel pasado que tanto les marcó y que aún hoy no han conseguido explicar, ni si quiera superar. Es por ello que, aunque los niños hablen de cómo eran y qué hacían las Lisbon hablan al lector principalmente sobre sí mismos, sobre su propia interpretación de aquella realidad que, según Shostak, primero organizan para ellos y consecuentemente para el que lee (Shostak, 808,809).

Para ello se valen de recuerdos borrosos, inexactos e indefinidos, de testimonios y declaraciones contradictorias o a medias, así como de voces de testigos que dicen haber oído, visto o vivido algo que implicaba a las hermanas Lisbon. También conservan fragmentos de diarios, informes médicos y policiales o cartas de puño y letra de las chicas que reúnen para intentar entender la razón de aquellos suicidios. “Queríamos disponer las fotos cronológicamente, pero habían pasado tantos años que resultaba difícil. Algunas están borrosas, y aun así son reveladoras.” (Eugenides, 10). Desde el comienzo de la novela dejan clara su ansiada y deseada intención, así como la dificultad que esta implicaba. Sin embargo, para ellos, aunque esos recuerdos estuvieran borrosos, eran lo suficientemente “reveladores” como para merecer su atención.

Todo esto confiere un carácter posmodernista al relato en tanto que está construido de forma fragmentaria. La historia también se compone a través de diferentes entrevistas realizadas a personalidades cercanas a las Lisbon cuyas palabras se mezclan entre sí, llegando a contradecirse o incluso negarse, poniendo en cuestión el concepto de memoria colectiva. En este sentido, es el propio Eugenides el que declara que la única forma de dar vida nueva a la novela es recomblando elementos dispares, mecanismos posmodernos, lo tradicional y lo nuevo, o incluso añadiendo aspectos de la novela psicológica. En una entrevista en concreto afirma que “no hay por qué sacrificar los logros del pasado en aras de ningún doctrinarismo”, para él hay cosas que “vale la pena preservar de la tradición” por lo que vuelve a la novela decimonónica dando una vuelta de tuerca. (Lago, 2013).

A nivel visual, Coppola también provee la información de manera dosificada manteniendo el formato narrativo de Eugenides. Para ello recurre a diferentes recursos como: planos detalles de cartas, trozos de libretas escritas, informes, declaraciones en medios de comunicación, o la recreación de entrevistas (de las cuales, igual que en el libro, solo se incluyen las respuestas del entrevistado, manteniéndose el entrevistador siempre fuera de campo y sin voz).



Planos detalles del diario de Cecilia y de revistas que compraban las Lisbon



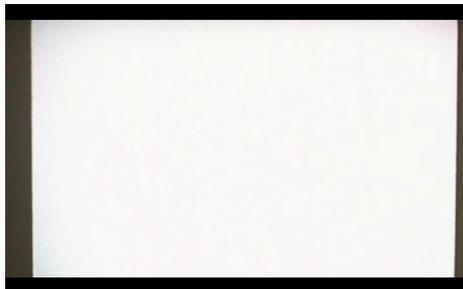
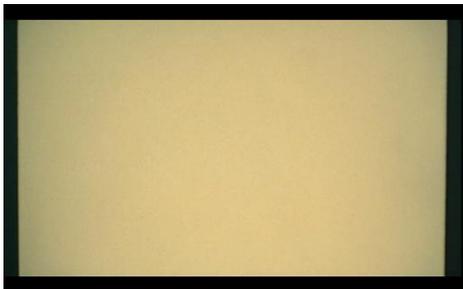
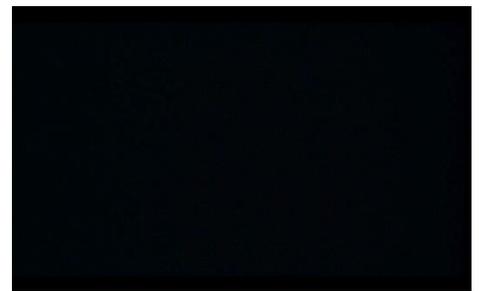
Declaraciones en medios de comunicación



Entrevista a Trip en la que habla sobre Lux en el presente

Asimismo, hay un momento revelador (1:12:16) en la película en el que visualmente se hace hincapié en lo borroso que todos aquellos recuerdos estaban, incluso las propias fotografías aparecen desvaídas. Esto mismo se presenta ligado también a la imaginación de los narradores cuando hablan a aquellas “excursiones imposibles” que soñaban realizar con las Lisbon desde el desván de su casa. Producto de su imaginación, se proyecta una sucesión de fotografías como si se tratase de un proyector antiguo, en las que los adolescentes aparecen con las Lisbon en lugares exóticos. Llega un momento en que las fotografías dejan de pasar y aparece una pantalla en blanco. De fondo continúa el

sonido del obturador que iba marcando el paso de cada fotografía pero ahora se suceden imágenes de planos en blancos cada vez más brillantes, lo que demuestra como todos esos recuerdos iban emborronándose, manifestando también el efecto de ensueño fruto de su imaginación. Esto se refuerza con la voz en off que declara “era con esas excursiones imposibles, que nos marcaron para siempre, llegando a ser más felices soñando que estando con nuestras mujeres” (1:12:37). Poco a poco esa pantalla, de un blanco cegador, deja ver la imagen de nuevo a partir de un fundido, mostrando los esos recuerdos que los narradores guardan de las chicas como fotografías o estampas de vírgenes entre otros.



Todos estos factores generan confusión en el relato provocando una de las razones por las que comienza a mermar la credibilidad que el lector-espectador puede otorgar a las palabras de los jóvenes narradores. En este punto, Shostak reconoce que al tratarse de una voz colectiva podría implicar un punto de vista más confiable que el que pudiera aportar una sola y única voz. No obstante, “yet the authority conferred by numbers is undermined by the narrators' confession of their common puzzlement” (Shostak, 809). Desde un principio los narradores ponen en evidencia su falta de comprensión que es traducida en confusión, como dejan claro, por ejemplo, al referirse a la muerte de la más pequeña de las Lisbon: “si la primera vez no pudimos entender por qué Cecilia había querido quitarse la vida, todavía lo entendimos menos la segunda” (Eugenides, 34). La

claridad con la que se pone de manifiesto dicha confusión evidencia cómo los narradores no tienen ninguna intención de ocultar su desconcierto al lector (Serio, 54). Podría decirse que los chicos “van de cara” a partir de una escritura honesta, e incluso en ocasiones, ellos mismos dicen dudar de sus propias palabras o querer creerlas sinceramente porque les conviene o las desean realmente creer. Por ejemplo, cuando reconstruyen la llegada de Lux a casa después del baile, lo hacen a través del testimonio del tío Tucker que, según explican ellos mismos, “acababa de ir a la nevera del garaje en busca de otro paquete de seis botellas de cerveza cuando se paró el taxi”, “como había empezado a beber a medio día, el tío Tucker ya casi había terminado la caja de cervezas que consumía diariamente” (Eugenides, 127,128). Toda esta secuencia, sobre la que además recae radical importancia (pues es un punto de inflexión en la historia ya que supone la causa por la que se desencadenará el encierro total) es contada a través de los ojos de un vecino ebrio. Esto amplía aún más la distancia que toma el lector ante las palabras del narrador que además acompaña su discurso con ciertos toques de comedia.

Robert Stam habla de diferentes tipos de narrador en términos de confiabilidad distinguiendo una escala, desde los que siempre despiertan suspicacias hasta aquellos que funcionan como *voceros dramatizados* del narrador implícito y cuyos valores se ajustan a las normas del texto (Stam, 84). En un punto intermedio advierte: “some narrators, such as Nabokov's Humbert Humbert in *Lolita*⁶, are reliable in terms of reportorial fact but not at all reliable in terms of moral evaluation” (Stam, 37). Este tipo de narrador, en cierto modo, podría asimilarse al que encontramos en *Las vírgenes suicidas*, pero con excepciones y peculiaridades.

Como bien apuntaba Shostak, por su pluralidad, la voz de un narrador colectivo debería aportar credibilidad, objetividad y legitimidad social, pues no es una única persona la que apoya lo que se dice. No obstante, esta intencionalidad de construir un mensaje verídico se ve truncada, además de por la confusión que ponen en evidencia los jóvenes, porque los narradores construyen un texto que debilita su propia autoridad en tanto que, (como se tratará en el siguiente punto) los niños se enfrentan a una otredad

⁶ Como ejemplo, Stam ilustra esta tipología de narrador mencionando a Nabokov y su narrador Humbert Humbert en la obra *Lolita*. Resulta curiosa la coincidencia, pues en diferentes artículos y entrevistas dedicados a la figura de Eugenides se nombra a Nabokov como uno de sus escritores predilectos. En una de ellas, cuando le preguntan, -“¿Qué libros hay en las estanterías del estudio donde escribe en su casa de Princeton?”, él responde: -“Sobre todo novelas y poesía de los grandes maestros del siglo XX, Joyce, Beckett, mucho Nabokov, bastante Philip Roth, Saul Bellow y Alice Munro, a quien cada vez leo más” (Lago, 2013). Incluso llega a mencionarlo como el escritor que más le ha impactado.

misteriosa, intratable y enigmática protagonizada por lo femenino, ante lo cual manifiestan un gran desconocimiento. Asimismo, los adolescentes son movidos por el deseo sexual que experimentan hacia las chicas. Estas razones imprimen aún más desconfianza en las palabras de la voz plural, convirtiéndose estas en la voz de un narradores no confiable. No obstante, cabe reiterar que el lector-espectador reconoce las intenciones de “buena fe” de los narradores y es a nivel ideológico, cuando surge la duda atendiendo a la interpretación que realizan de los hechos de los que son “testigos”. Es por ello que, a pesar de ser narradores no confiables debido al efecto que sus palabras provocan en el lector (una mirada imprecisa a un pasado lejano desde una perspectiva erótica enfocada a un objeto femenino deseado) podría decirse que los chicos no hablan movidos por una mala intención, (aunque su pretensión se vea atisbada por cierta inocencia adolescente y desconocimiento). Lo que se quiere decir con esto es que su objetivo primordial no es mentir al que lee su historia, (como sí pueden hacerlo, según apunta Stam, otros narradores no confiables en el papel de agentes de bolsa deshonestos, estafadores o mentirosos patológicos (Stam, 37)) sino dar una explicación a ese misterio para ellos tan poderoso. Lejos de justificar el punto de vista de los jóvenes, se podría decir que están demasiado centrados en su propósito de dar una explicación a los suicidios de las hermanas Lisbon, que no les preocupa tanto el camino a seguir.

No obstante, es cierto que este delicado y problemático uso del “nosotros” influye en la relación entre la voz narrativa y la respuesta del lector. En este sentido, Shostak advierte que el lector es proclive a generar un juicio en contra de dichos narradores. De algún modo Eugenides da rienda suelta al lector para que sea él quien decida la confianza que da a las palabras de este peculiar narrador. Una mezcla de ironía, comedia, tragedia y espíritu crítico da libertad al que lee para que se deje llevar de forma relajada por las palabras del narrador con el que poco a poco se va entendiendo cada vez mejor. Pero esta libertad a partir de la cual el lector tiene el control de la perspectiva que ofrece el narrador múltiple, en ocasiones ha generado el efecto contrario, incitando a realizar una lectura molesta, que sitúa al lector constantemente al pie del cañón, sin congeniar (sin querer entender) con esa mirada inocente de los chicos⁷.

⁷ Se ha llegado incluso a tachar de misógina la obra de Eugenides, ante lo que Shostak declara “I would argue, one may conclude that *The Virgin Suicides* is anything but misogynistic; that conclusion hinges, however, on Eugenides's complicated use of the “we.”” (Shostak, 809).

El carácter retrospectivo de la narración, al ser una historia contada tras el trascurso de los hechos, pone sobre la mesa el juego entre dos planos temporales. Por un lado, ese pasado incomprensible que viene dado por la mirada masculina dirigida hacia las chicas, y por otro el presente, veinticinco años más tarde al intentar reconstruir aquella historia de adolescencia haciendo encajar cada pieza. La evidencia de ambos espacios temporales se manifiesta, por ejemplo, al final de la novela cuando los narradores declaran: “Lo único que importaba era que las habíamos amado y que no nos habían oído cuando las llamábamos, que seguían sin oírnos ahora, aquí arriba, en la casa del árbol [...] llamándolas para que salgan de aquellas habitaciones donde se habían quedado solas para siempre” (Eugenides, 229) haciendo uso de tiempos verbales pasados y presentes, ponen en relación ambos planos temporales. En la película, Coppola traslada con maestría este juego temporal haciendo uso de la voz en off de uno de los narradores (que habla en pasado), mezclada con imágenes de ese pasado que materializan las palabras de dicho personaje⁸.

Frecuentemente los narradores están recordando el juego de temporalidad dual que marca la narración. A veces incluso ofrecen revisiones y correcciones de historias que ellos mismos realizan del pasado al presente. “Pese a que ya estábamos mejor informados Paul Baldino seguía inspirándonos miedo y respeto” (Eugenides, 16); o cuando se refieren a los dos hombres de la ambulancia apuntando que más tarde aprendieron de los médicos profesionales que aquellos paramédicos, que aparecen en el segundo intento de suicidio de Cecilia, “violaron el procedimiento”. Con ello dejan bien claro lo que sabían en cada momento y cómo iban adquiriendo nuevas nociones, cumpliendo así con su papel de recolectores “objetivos” de información (Shostak, 816).

Todo esto hace que a partir del tratamiento temporal Eugenides también ofrezca un marco interpretativo para crear significado. Por ejemplo, el carácter retrospectivo de la narración colorea una intensa nostalgia (adolescente) en el discurso de los chicos y confiere una apariencia de inevitabilidad a sus palabras.

Los suicidios detienen el tiempo para los narradores, parecen inevitables, les hace vivir en una zona atemporal, suspendidos en la contemplación de la muerte de las Lisbon,

⁸ En la película, el único momento en que se incluyen imágenes del presente es en la secuencia de las declaraciones de Trip (al único que vemos ya de adulto). Este es entrevistado (por alguien fuera de campo) y habla sobre su amor por Lux (36:34). Todas las demás alusiones al presente se hacen también a través de la voz en off.

siendo esta la premisa que da pie a la novela y no el punto final de la misma. Asimismo, los suicidios son recurrentes en toda la obra, estando presentes desde el comienzo del capítulo 1 “la mañana en que a la última hija de los Lisbon le tocó el turno de suicidarse...” (Eugenides, 9), hasta el final “las hermanas Lisbon quisieron hacerse cargo de decisiones que conviene dejar en manos de Dios. Se convirtieron en criaturas demasiado poderosas para vivir con nosotros.” (Eugenides, 229). Igual que ocurre con la muerte, se despliegan diferentes líneas narrativas cargadas de simbología que aparecen de forma reiterada en la trama, lo que sirve también para mostrar una evolución, pues se generan cambios constantes ligados a las mismas. La tala de árboles, la mosca del pescado, la huelga de empleados del cementerio, la contaminación del lago, la llegada de la ambulancia a casa de las chicas... son algunos de los temas recurrentes que siempre aparecen vinculados a la muerte y la decadencia, confiriendo cierta circularidad a la estructura del relato. Sobre los sanitarios que llegaban en la ambulancia declaran “Ahora ya los conocíamos. Sabíamos cómo conducía el delgaducho, con sus acelerones...” (Eugenides, 201), “cuando llegaron por cuarta vez [...] la ambulancia hizo la misma parada brusca” (Eugenides, 202), “delante de la casa de los Lisbon estaba la ambulancia con sus destellos de luces. Ni siquiera se habían molestado en encender la sirena” (Eugenides, 219). Las Lisbon (y con ellas la narración) siempre se están moviendo hacia el momento de su muerte. La mayoría de estos elementos que plantean recurrencia y circularidad vertebrando el relato son incorporados por Coppola en la secuencia inicial de la película a modo de presentación como será explicado más adelante.

Cabe hacer hincapié en que lo que motiva la narración es el por qué, no el qué, generando un deseo de acercarse y comprender a las jóvenes muchachas. En este sentido, el narrador termina declarando: “no podíamos hacer otra cosa que seguir sus pasos, repensar sus pensamientos, comprobar que ninguno confluía en nosotros”. “No nos cabía en la cabeza aquel vacío que podía sentir un ser capaz de segarse las venas de las muñecas, aquel vacío y aquella calma tan grandes” (Eugenides, 229). El enigma no es el destino final de las niñas, pues se conoce desde el principio, incluso ya el propio título de la novela advierte de los suicidios. Como el propio Eugenides declara, su novela va más de cómo convivir con un suicidio que del suicidio en sí. Él mismo advierte que “la novela va sobre la inadmisibilidad del suicidio, sobre el hecho de que nunca vamos a poder identificar la razón por la que alguien se suicida” (Fernández, 2018).

Entre la voz de los niños se advierte la maestría de Eugenides como escritor sacando a relucir una gran riqueza narrativa. La historia mezcla tintes de tragedia con romance o incluso comedia. Igualmente diversos son los modos de representación a los que acude el escritor recurriendo a una dualidad entre, por ejemplo, historia y mito o realismo y realismo mágico. Asimismo, recurre a otros ingredientes como los modelos teóricos del deseo (psicoanálisis) que enriquecen aún más la obra. Todo ello converge hacia un punto de fuerza que no es otro que el tema principal de la novela: lo erótico y sexual, y su vinculación con la muerte.

El carácter circular se extiende también a los modos narrativos y a los modelos interpretativos. Como bien detalla Shostak en su artículo (Shostak, 810), los suicidios son vistos como trágicos por parte de los padres, como románticos a través de la perspectiva erótica de los chicos, e incluso a veces, como sucesos casi cómicos debido al tono irónico del que el escritor hace uso en la narración de los hechos. Del mismo modo, aparecen enfrentadas la perspectiva más realista de las chicas Lisbon, frente a otra inocente e incomprensible de los niños adolescentes enmarcada bajo un realismo mágico. En esta línea Shostak apunta “whereas the girls' perspective is explicable according to psychoanalytic accounts of the repression of sexual desire, the boys' perspective is indebted to a view of the erotic as an experience of the sacred. The accounts are irreconcilable” (Shostak, 810). Volvemos con ello a lo que antes se mencionaba, pues es así como cambia el sentido cuando se modifica el punto de vista. No obstante, Eugenides no vehicula este cambio mediante diferentes personajes sino que deja libertad al lector para que sea este el que modifique la perspectiva. El lector siente la tentación de salir del relato que es contado por los jóvenes con sus propias palabras e intentar escuchar el punto de vista implícito o incrustado de las hermanas Lisbon, huyendo de la escasez de credibilidad que a veces empaña las explicaciones de los narradores.

7.1.3. Los ojos que miran: una mirada masculina

La voz del “nosotros” está motivada, como bien se ha comentado, por el deseo de conocer y entender la otredad misteriosa que supone para ellos lo femenino. Se genera así un problema ético en tanto que la voz narrativa es proyectada desde una mirada masculina que observa a unas mujeres jóvenes, hermosas y condenadas a quienes, de alguna manera, desea. Este deseo sitúa a los narradores en una posición voyeurista que borra las voces de las hermanas, quienes, al ser miradas, se instalan en la narración como objetos indistintos

eróticos y deseados, en lugar de ser sujetos activos e independientes. Es así como asistimos a la historia a través de un filtro tejido por la fascinación y el desconcierto de los adolescentes, ofreciendo al lector una representación de las niñas. En este punto D. Shostak aclara que la inaccesibilidad a las voces de las chicas supone una *trampa ideológica*: “the Lisbon girls are silenced by the social construction of their femininity, an imprisonment eventually literalized when they are imprisoned within their own house” (Shostak, 814). Las Lisbon viven en soledad atrapadas en un lugar que no les corresponde, donde no pueden ser ellas mismas, donde no se sienten vivas, siendo diferentes aspectos los que provocan este aislamiento. Alejadas de la sociedad de su tiempo, viven bajo una mordaza que precisamente verá la luz gracias a la actuación de los jóvenes narradores, en tanto que ellas sabrán tomar las riendas de la narración, situándose por encima de los chicos (inconscientes de ello) e instrumentalizando esa mirada a su favor.

Lo que es diferente en los narradores de Eugenides es que ese silenciamiento, como ya se ha dicho, es fruto del desconocimiento que experimentan los adolescentes sobre la propia historia. Son los deseos de los chicos los que van a determinar su conocimiento. Se crea una distancia cuando el sujeto que desea contemplar contempla el objeto de deseo, provocando una interpretación de esa mirada por parte de los que miran. Esa distancia, se hace incluso más evidente, en palabras de Shostak, cuando: “The problem of distance becomes especially apparent in *The Virgin Suicides* when the narrators enter directly into the field of the objects, moving from the position of voyeuristic subject into social interchange with the Lisbon sisters, with the capacity to disrupt the girls' own subjectivities” (Shostak, 814).

Los chicos pasan de una mirada voyeurista y distanciada, a un contacto aún más real a través de objetos tangibles que han pertenecido a las hermanas (por ejemplo, cuando Peter Sissen entra en la casa y se detiene en determinadas pertenencias de las chicas, o cuando los jóvenes declaran tener una colección de cosas que han pertenecido a ellas). Esto incrementa aún más la distancia entre el que mira y lo mirado. Tienen en su poder esas pertenencias, para ellos objetos de adoración, que les llevan (a imaginar) aún más allá, reduciendo a las niñas a dichos elementos y destruyendo así sus propias subjetividades:

Y en lugar de relegar a las niñas al olvido, contemplábamos una vez más las cosas que habían sido suyas, las cosas de las que habíamos conseguido apoderarnos durante aquella extraña curaduría nuestra: los sujetadores de Cecilia, el

microcopio de Therese, un joyero con una hebra de los cabellos rubios de Mary puesta sobre algodones, la fotocopia de la estampa de la Virgen que había pertenecido a Cecilia, una blusa de Lux (Eugenides, 174).

Otro llamativo ejemplo radica en un pintalabios idéntico al de Lux que tenía la hermana de Woody Clabault, con el que pidieron a este que se pintara los labios y los besara a todos (los chicos) para degustar a qué sabían los labios de Lux. Llegan a tal nivel de misticismo y elevación que declaran: “por encima del sabor de las bebidas que improvisamos aquella noche [...] pudimos apreciar el gusto a cera de fresas en los labios de Woody Clabault, transformados delante de la chimenea de su casa en los labios de Lux”, “fueron los labios de Lux los que catamos, no los de Clabault” (Eugenides, 142). El aroma y la textura de un pintalabios es capaz de encarnar a Lux en sí misma.

Con todo esto también se desvela la noción de lo femenino que construyen los niños. A pesar de enfrentarse a algo desconocido y misterioso para ellos, lo poco que conocen (las ideas que tienen ya asentadas) sobre lo referido a las mujeres, es sexualizado. Hay evidencia en diversos momentos, uno de ellos, por ejemplo, al describir la casa de las chicas y advertir: “lo que más nos sorprendió fue que no descubriera ninguna ducha⁹ en toda la casa, porque nos figurábamos que las chicas se duchaban todas las noches” “nos recuperamos en seguida de nuestra decepción” (Eugenides, 15). Para ellos eso fue un golpe bajo que les hizo incluso decepcionarse.

Se ha de recordar que todo esto suponen factores que socavan la credibilidad otorgada a los narradores, a lo que se debe sumar la absurdidad que a veces envuelve sus metáforas contribuyendo a la desinformación. “The boys' ignorant awe is communicated tenderly and as an absolutely normal, if risible, feature of adolescence” (Shostak, 815). Eugenides adorna el melodrama con toques de comedia que permiten jugar con el lenguaje y la narración, contribuyendo a dibujar esa mirada inocente en los ojos de los adolescentes que puede resultar simpática al lector. Una evidencia clara de ello ocurre cuando Paul Baldino se mete a escondidas en el auditorio del colegio para ver una película que pusieron solo para chicas. Al terminar, se reúne con los demás y les cuenta “-He visto la peli y sé de qué va la cosa. Escuchad, a eso de los doce años o así, a las chicas... -se

⁹ Ligado también al olor femenino, un tema recurrente en la novela, pues posteriormente cobrará protagonismo convirtiéndose en una fragancia maloliente ligada a la madurez, que pasa a ser algo necesario y adictivo para los chicos.

inclinó hacia nosotros- les sale sangre de las tetas” (Eugenides, 16). Es así como estos toques de comedia añaden un remate final que marca aún más esa distancia entre los narradores y el lector. De igual manera, en ocasiones contribuye a señalar la distancia entre el presente y el “yo” juvenil de aquellos niños que hablan. Esta mirada más cómica (que denota ignorancia) demuestra al lector que esa imagen idealizada y erotizada que han creado de las Lisbon a veces no es realista.

Por tanto, a pesar de dejar claro su papel cómo transmisores de información objetiva y cautelosa, los niños se alejan de esa objetividad manifestando su propio sentir. Es, en estos momentos, cuando podría decirse que esos jóvenes viven más intensamente el pasado detenido en el tiempo que el propio presente, provocando así la construcción de un mito (antes ya referida) en lugar de una historia. El hecho de que las Lisbon sigan siendo impenetrables, impredecibles e inexplicables hace de las hermanas un objeto adecuado para dar rienda suelta a la imaginación mítica juvenil. Lo declaran abiertamente, por ejemplo, al encontrar el diario de Cecilia cuando dicen: “muchos consideraban que las páginas ilustradas eran un jeroglífico que revelaba una indescifrable desesperación, aun cuando se trataba, en su mayor parte, de dibujos alegres” (Eugenides, 42); no obstante, para ellos mismos, el diario se convierte en un texto sagrado: “ahora nos sabemos de memoria muchos de los fragmentos del diario” (Eugenides, 43).

7.1.4. Religión, sexualidad y muerte

Desde el comienzo de la novela, los adolescentes presentan a las chicas Lisbon como “ídolos de la sexualidad creciente” con conocimiento de su muerte, la cual aparece ligada intrínsecamente a su sensualidad, evidenciado desde el propio título al hacer alusión a *vírgenes* y *suicidas*. La mirada sexualizada aparece desde el principio vinculada a un componente religioso muy presente en toda la historia. Los narradores declaran “como nosotros no íbamos a la iglesia, teníamos tiempo de sobra para observarlos (a los Lisbon): [...] las cinco despampanantes hijas luciendo sus esplendorosas carnes, con aquellos vestidos de confección casera” (Eugenides, 14). Mientras la familia Lisbon cumplía con sus deberes católicos y religiosos, ellos también lo hacían, pues esas chicas eran su religión, las idolatraban, no requerían de ningún otro acto litúrgico. Desde este momento se advierte narrativamente el elemento religioso, un ingrediente esencial que marca la trama.

Shostak alude a cómo desde la primera página de la novela *Eugenides* introduce estos tres elementos entrelazados: muerte, sexualidad y religión. Al describir el primer intento de suicidio de Cecilia¹⁰ los narradores detallan “se cortó las venas, como los estoicos mientras tomaba un baño, y cuando la encontraron flotando en el agua teñida de rosa, con los ojos amarillos de los posesos y aquel cuerpecito que exhalaba olor a mujer madura, los sanitarios ¹¹ se llevaron un susto al verla en aquel estado de sosiego”; “cuando le separaron las manos, encontraron una estampa plastificada de la Virgen María apretada contra los pimpollos de sus pechos” (*Eugenides*, 9-10). Lo religioso se intensifica a medida que avanza la narración y cuando los sanitarios cargan en brazos a Cecilia para llevarla a la ambulancia. *Eugenides* plantea aquí una comparación con personajes y escenas bíblicas: “las cuatro figuras posaron como en un cuadro: dos esclavos ofrecían la víctima al altar” (los sanitarios), “la sacerdotisa blandía la antorcha (agitaba la bata de franela)” (la madre), “y la virgen, narcotizada, (Cecilia) se incorporaba apoyándose en los codos con una sonrisa ultraterrena en los descoloridos labios” (*Eugenides*, 11). Otro claro ejemplo en el que la unión de estos elementos adquiere protagonismo es señalado por Shostak: “When the boys recount how one of their number, Peter Sissen¹², had earlier entered the Lisbon house, he is described as an envoy to a prohibited, sacred realm that is, like Cecilia's suicide attempt, marked by the conjunction of sex, death, and religiosity” (Shostak, 815). Peter “nos contaría que los dormitorios estaban llenos de bragas arrugadas, de animales de peluche apañuscados por los apasionados brazos de las chicas”, “había visto un crucifijo del que colgaba un sostén, habitaciones brumosas y camas con dosel, y que había percibido los efluvios de tantas chicas juntas en trance de convertirse en mujeres confinadas en un espacio exiguo” (*Eugenides*, 14). En esta escena se simboliza la virginidad de las niñas honorando al título de la obra; una virginidad que se desdobra haciendo referencia, por un lado, a una condición puramente física y, por otro, elevándose a un juicio ideológico (figura de la madre) que indica el estado religioso y las prohibiciones sociales de las que son víctimas las hijas de la señora Lisbon (Shostak, 815). Más adelante se tratará de manera más profunda este aspecto ligado a los elementos simbólicos de la narración en la película y la novela.

¹⁰ En la película esto ocurre en la secuencia introductoria.

¹¹ De nuevo la importancia que reside en el olor, especialmente el femenino (en este caso a “mujer ya madura”: se une Cecilia a madurez, pues como se verá, a pesar de ser la menor de las hermanas -13 años- es la primera en suicidarse, abre el camino).

¹² Esta misma escena será recuperada más tarde para tratarla en cuanto a las diferencias generadas por la adaptación (texto-pantalla).

Una vez más, la mirada de los niños hacia las Lisbon se ve interceptada por la ignorancia adolescente y un deseo incipiente. La curiosidad mueve a esos jóvenes a hacerse con el conocimiento del ser adulto¹³, especialmente sobre sexo y muerte, algo que en concreto se les niega justamente por su juventud. En esta línea, Debra Shostak concluye que: “As Eugenides eventually reveals, the narrators' vision of the girls is just that, a vision determined by their subject position as innocent males and shaped by the narcissism of their youth, and it guides the trajectory of the story they tell as well, perhaps influencing the events themselves”. (Shostak, 817).

7.1.5. El narrador imposible y no confiable: del texto a la pantalla

Como bien se anunció desde un principio, y llegados a este punto, es necesario entender literatura y cine como dos manifestaciones artísticas completamente diferentes sin poner por encima una de la otra. En esta línea, Stam declara: “While the novel as genre allows complete flexibility of creation -the writer can evoke ancient times or “exotic” places at the stroke of the pen- the cinema has to work harder. But film also enjoys a resource unavailable to the novel- to wit, real locations” (Stam, 44).

Un concepto esencial en este apartado es la definición de Stam sobre lo que él denomina “the automatic difference”. Se pone en pie aquí el problema de la especificidad y las exigencias de cada medio, en palabras del propio Stam:

While a novelist's choices are relatively unconstrained by considerations of budget - all the writer needs is time, talent, paper, and pen - films are from the outset immersed in technology and commerce. While novels are relatively unaffected by questions of budget, films are deeply immersed in material and financial contingencies. (Stam, 16).

Es por ello que una adaptación cinematográfica de una novela, en tanto que hablamos directamente de dos disciplinas diferentes, es automáticamente distinta y original con respecto al texto fuente, en este caso el libro. Partiendo de esta idea, la fidelidad en la adaptación se vuelve literalmente imposible.

A nivel narrativo se encuentran varias diferencias entre ambos medios, empezando por la naturaleza *multipista* del cine a la hora de comunicar. Mientras en una

¹³ En el último punto se retoma el análisis y la reflexión sobre este aspecto.

novela solo existe una pista disponible, la verbal, y es absolutamente controlada por el narrador, sobre el que recae todo el poder discursivo; en una película el narrador pierde ese poder absoluto entrando en juego nuevas vías de comunicación que incluyen lenguaje verbal y no verbal. Esto hace que sea más sencillo borrar las huellas del narrador literario que las del director cinematográfico. Yendo aún más lejos, el cine, y especialmente el sonoro, es capaz de plasmar los fenómenos que radican en la frontera de lo verbal y lo no verbal, de lo hablado y lo no hablado. Stam habla de una capacidad única de las películas para presentar los aspectos extraverbales del intercambio comunicativo, así señala:

Film directing consists in contextualizing the words not only through performance and *mise-en-scène*, but also through the other tracks (music, noise, written materials). Film is ideally suited for conveying the social and personal dynamics operating between interlocutors. Perhaps this is what Deleuze meant when he argued that of all the media only the cinema had managed to “grasp conversation for itself”. For Deleuze, cinema invented “the sound conversation”, something which had previously “escaped the theatre and the novel alike (Stam, 19).

Por tanto, el cine se vale de diferentes vertientes artísticas y disciplinas que participan a la hora de comunicar y se entrelazan en el producto final enriqueciéndolo, de ahí que su naturaleza sea de pistas múltiples, incluyendo: el sonido, la posición de cámara (angulación, distancia...), el tratamiento de la fotografía (la iluminación, el tratamiento del color...), las actuaciones, la puesta en escena o el diseño de vestuario y maquillaje, entre otras muchas vertientes. Todas estas variantes implican una toma de decisión por parte del director y de todo el equipo de profesionales implicado, para poner en pie el producto final resultante (en el que intervienen innumerables factores). Es por ello que Stam incluso llega a sugerir la inconveniencia de la fidelidad literal (entre novela y adaptación), pues podría llegar a vaciar la obra cinematográfica de esa riqueza que le caracteriza.

Siguiendo la teoría de este teórico del cine, una adaptación cinematográfica de una obra de ficción debe plasmar la voz narrativa de su fuente, si bien, como se ha explicado, la novela de Eugenides presenta en particular dificultades para ello. Como ya reconocía la académica Debra Shostak, la sensación que genera el “nosotros” poco fiable en el lector es crucial para que la lectura evoque los complejos efectos de la novela a la hora de interpretar la perspectiva narrada. En esta línea, Robert Stam pone en comparación la prosa con la narración cinematográfica afirmando: “the discursive power

of unreliable narrators is almost automatically reduced by film, precisely because of film's multitrack nature” (Stam, 38). El narrador no confiable pierde su poder discursivo en la pantalla. Vendría a ser como si estos cronistas desconfiables y los demás personajes fueran introducidos en una nueva atmósfera donde ejercen menos capacidad de acción y poder sobre la narración. No obstante, señala Stam, el director puede controlar la narración verbal de forma directa mediante recursos como la voz en *off* o el diálogo de los personajes, herramientas que tienen gran presencia e influencia en la adaptación de Coppola.

Mientras en literatura todo es un acto de lenguaje, en la película todo se materializa. Supone una construcción de planos sucesivos que implican un ser y estar constante de los personajes en un tiempo y espacio concretos, hay representación y actuación (Stam, 18). En este sentido, el control que tenga el narrador en una película vuelve a escaparse, quedando sujeto de nuevo a restricciones que emanan de esa naturaleza de pistas múltiples de la que se ha hablado: la puesta en escena, los decorados, el atrezzo, el estar de otros personajes. Las voces de los personajes toman instantáneamente una presencia física que se les niega en la novela dominada por un narrador narcisista. Fílmicamente, existe una selección de actores que no pueden esfumarse como ocurre en la novela. Asimismo, esto es referido en tanto que limita el poder y la libertad imaginativa que la lectura otorga al lector a la hora de confeccionar al personaje, lo que a veces se traduce en una discordancia a la hora de enfrentar ambas lecturas.

A pesar de todo, Stam señala que no es imposible transmitir en cine una narración poco confiable en primera persona, esta requeriría de una “subjetivación implacable” en casi todos los distintos registros cinematográfico, por ejemplo: voz en *off* ininterrumpida, presencia en primer plano en la toma, encuadre subjetivo muy marcado, edición del punto de vista sin ser interrumpido, constantes movimientos motivados de cámara¹⁴... (Stam, 38). Con todo esto, el desafío final consiste en situar al espectador en el mismo punto de vista con respecto al narrador en el que se sitúa el lector de la novela, un punto de vista protagonizado por la desconfianza ideológica.

Por su parte, Coppola reconfigura la estrategia narrativa de *Eugenides* a través de los aspectos formales que construyen la película, empleando algunos equivalentes

¹⁴ Se puntualizarán ejemplos de todo ello a lo largo del análisis.

cinematográficos convincentes para la voz narrativa de plural. No obstante, sostiene Shostak, “When Sofia Coppola wrote and directed her adaptation of *The Virgin Suicides* (2000), she must have considered whether such an unusual narrative device as Eugenides’s “we” voice could or should be translatable to film” (Shostak, 181). En este sentido, como se verá más adelante, el resultado final de la película supone un ejemplo de cómo la lectura y la (re)presentación cinematográfica remodela los significados provocados por la voz narrativa textual (en este caso el “nosotros” desconfiable y los efectos que provoca).

Megan Serio se detiene en el paso de la novela a la gran pantalla de *Las vírgenes suicidas* y señala que cuando Sofia Coppola decidió adaptar la novela de Eugenides el enfoque de la historia cambió, convirtiéndose en una narración que favorece a las chicas y que quizás, según apunta, sea más apropiada para su título. Hay momentos en los que Coppola desvía, en cierto modo, esa mirada masculina otorgándole una voz y una presencia directa en la pantalla a las hermanas Lisbon. “With tangible images of the story's subjects, the film's focus is not entirely clouded by the perceptions of the novel's narrators, and therefore, the film is more about the girls than is the novel” (Serio, 51).

Mientras el lector de la novela conoce la historia a través de las palabras de ese narrador no confiable y plural, la película da un giro y permite conocer la historia a través de dos perspectivas diferentes de las que habla Megan Serio: por un lado, mediante la narración en voz en *off* (a la que ya se refería Stam) que ofrece el punto de vista de los niños al igual que ocurre en la novela; pero por otro lado, se abre un nuevo camino para conocer los hechos: en tanto que ahora el público es espectador y no lector, asiste a imágenes tangibles de las hermanas Lisbon por cuenta propia (Serio, 52). A esto se refería Stam al hablar de “diferencias automáticas” en tanto que hablamos de disciplinas y objetos de estudio diferentes.

Asimismo, enlaza también con la dificultad de trasladar el narrador no confiable a la pantalla. Ahora, la gran confusión que tenían los jóvenes en todo momento (que en la novela es un punto central y reiterado) aunque no deja de estar presente, no toma tanto protagonismo ya que se genera una materialización. De igual manera, aquella mirada movida por el capricho, el deseo y la fascinación adolescente hacia lo femenino también se ve menguada en determinados momentos de la película.

Ejemplo de ello es la secuencia en la que los chicos tienen el primer contacto con la casa de las Lisbon. Esto sucede a través de uno de ellos, Peter Sissen, que es invitado

a cenar a la casa y tras ello traslada su experiencia a los narradores. En la novela, este episodio se cuenta con admiración desde una perspectiva mágica e incluso mística, que conecta con ese realismo mágico del que hablaba Shostak, a través del cual los jóvenes asisten a dicha realidad. Eugenides se detiene en precisar con lujo de detalles lo que significa para los chicos ese primer contacto más íntimo con las hermanas (o más bien con objetos que suponen definir las):

Nos contaría que los dormitorios estaban llenos de bragas arrugadas, de animales de peluche apañuscados por los apasionados abrazos de las chicas; nos dijo también que había visto un crucifijo del que colgaba un sostén, habitaciones brumosas y camas con dosel, [...] había percibido los efluvios de tantas chicas juntas en trance de convertirse en mujeres confinadas en un espacio exiguo (Eugenides, 14).



Interior de una de las habitaciones de las hermanas Lisbon

Al traspasarlo a la pantalla (08:51), Coppola mantiene minuciosamente todos esos detalles de los que habla Eugenides a nivel visual, pero obvia la voz en off (de los chicos) en este momento concreto. Es así como, en palabras de Megan Serio “in the film, these details which are coated with a glossy sheen of allure don't evoke as much of a mystical quality as they do in the novel” (Serio, 55). Cabe reconocer que Coppola crea una atmósfera mágica en el momento en que el chico cruza la puerta de la habitación sumergiéndose por primera vez en el mundo de las chicas. Una música misteriosa empieza a sonar poco a poco, enfatizando ese toque fantástico de la escena que introduce al espectador en la ensoñación que experimenta aquel joven. Se ve a Sissen cruzando entre aquella cantidad de objetos (09:12): bragas arrugadas, crucifijos, imágenes de vírgenes, peluches y dibujos, todo envuelto bajo una atmósfera cálida proporcionada por la tenue luz anaranjada que sale de una lamparita. No obstante, estos detalles no son percibidos por el espectador con la envoltura tan excesivamente mística, encantadora y

mágica característica de la narración de los chicos en la novela. Coppola decide no incluir aquí esa voz en off que podría enfatizar la ensoñación y el asombro de los jóvenes (algo que sí hace en muchos otros pasajes) pero decide concederle poder a la imagen y a la música. A ojos del espectador, esos objetos podrían ser cosas ordinarias esparcidas por el suelo (aunque sea chocante de por sí la mezcla de elementos).

Otra diferencia aún más obvia, radica en que en la novela el peso de este fragmento recae sobre los Tampax y, en concreto, el Tampax usado que llama la atención de los chicos en la papelera; mientras en la película radica en el pintalabios de Mary. Eugenides escribe:

Sissen nos habló de un descubrimiento que superaba con creces nuestras más locas fantasías. En la papelera había encontrado un Tampax manchado con los jugos interiores todavía frescos de alguna de las hermanas Lisbon [...] añadió que había estado tentado de traérmolo, que no era una cosa asquerosa sino bella, [...] parecía una pintura moderna (Eugenides, 15).

Por el contrario, en la pantalla no llega ni siquiera a aparecer el Tampax usado, aunque sí se detiene la imagen en un plano detalle de las “doce cajas de Tampax” que Peter dice haber visto en el armario. Coppola prefiere que el clímax narrativo de la escena recaiga sobre el pintalabios de Mary, entendiéndolo como objeto que llega a evocar el máximo deseo del joven. Sissen lo encuentra y la escena se detiene tras abrirlo e inhalar la fragancia del cosmético. Es justo en ese momento (09:45) cuando aparece en pantalla la segunda visión (la primera ocurre en la secuencia introductoria) de ensueño que evoca el tono mágico de la novela: aparece un primer plano de Lux envuelta en una mágica



Cajas de tampones en el baño de las Lisbon



Peter huele el pintalabios de Mary y evoca a Lux de manera sensual y angelical en su imaginación

atmósfera resplandeciente, cargada de destellos y tonos cálidos provocados por un fuerte contraluz que ilumina su figura con un halo angelical. La chica se mueve a cámara lenta y su cabello flota en el aire a la vez que parece sentir deseo cerrando sus ojos. Coppola recurre a este tipo de plano ensoñador en los que las chicas aparecen siendo lo que ellos imaginan que son (o quieren que sean), un recurso repetido a través del que se filtra el punto de vista mágico (predominante en la novela frente al largometraje).

Es un leve cambio pero implica diferencias notables a nivel discursivo, en la novela se muestra de forma más directa la idealización de lo femenino y su sexualidad al transformar algo que suele ser tabú, un desprecio corporal, en un objeto místico y elevado de deseo, como si fuera una obra de arte (Shostak, 815). Pero en la película, es el pintalabios el que eleva al chico a ese deseo evocando la imagen idílica de Lux. No obstante, ambos objetos no dejan de mostrar que los chicos construyen una mirada sexualizada sobre el ser de las hermanas, al destacar estos detalles por encima de otros, en tanto que los chicos se interesan por lo femenino y es eso lo que les llama.

Esta visión filtrada de la novela aparece en otras secuencias de la película como el momento en que leen el diario de Cecilia (22:59). De nuevo vuelve a encarnar esa forma idílica en que ellos perciben a las hermanas Lisbon, pero esta vez las imágenes sí van acompañadas de sus voces, las cuales acercan al espectador a la rica escritura de Eugenides. Imágenes de los chicos leyendo el diario en la buhardilla de Chase Buell (rodeados de diversos objetos de las chicas) se intercalan con esas otras secuencias oníricas de las hermanas tal y como ellos las imaginan influenciados por lo que están leyendo.

De nuevo se repite el tono cálido, agradable, lleno de destellos... Aparece en pantalla (igual que lo describe Eugenides) “Lux asomándose por la borda de un barco para acariciar la primera ballena de su vida¹⁵” (Eugenides, 43); Cecilia escribiendo en su diario en medio de una



Lux acaricia una ballena

frondosa naturaleza de hierba verde y alta, con árboles al fondo; planos detalles de los ojos de Lux y del diario se entremezclan con la imagen de un unicornio blanco a la vez

¹⁵ Tras acariciar la ballena Lux apuntaba “«Jamás imaginé que oliesen tan mal». A lo cual Therese respondía: «Es por las algas, que se les pudren en la boca» (Eugenides, 43). De nuevo se vuelve a hacer alusión al mal olor vinculado a las niñas. Asimismo, la alusión a la ballena, un animal que simbólicamente está asociado a connotaciones femeninas.

que se lee “unicorn” con la letra de Cecilia sobre las páginas blancas. Lux salta en bikini en un espacio natural abierto donde predomina el cielo. A la vez, la voz de Cecilia cuenta la historia del enamoramiento de Lux hacia Kevin “una sensación que indujo a Lux a llenar con el nombre de Kevin, escrito con rotulador Magic Maker de color púrpura, su libreta de tres anillas e incluso el sostén y las bragas” (Eugenides, 44).



Therese también está sentada en la hierba observando el cielo al que sonrío mientras Lux arranca los pétalos a una margarita vistiendo un bikini y un collar hawaiano. Mary agita una bengala de luz chispeante superpuesta sobre un cielo azulado de esponjosas nubes blancas; la voz de Cecilia recita uno de los poemas que aparecen en su diario “Los árboles son pulmones que de aire se llenan, mi hermana, la mala, me tira del pelo” (Eugenides, 45)¹⁶. Bonnie y Mary sobre la hierban cogen plantas con las que juguetean a la vez que Lux baila a lo lejos.



¹⁶ En la película Cecilia recita exactamente “a los árboles les gusta el aire y el cielo, mi hermana, la mala, me tira del pelo”. Más adelante se hablará de este poema.

Las imágenes de las chicas en la naturaleza terminan fundiéndose con la de los jóvenes leyendo el diario, incluso llegando a compartir el mismo plano de forma mágica e ilusoria, hasta el momento en que la voz en *off* de los narradores sentencia “supimos lo que era ser una chica, y cómo el serlo te hacía soñar y saber qué colores combinaban bien”; “supimos que las chicas eran mujeres disfrazadas que entendían el amor e incluso la muerte, y que nuestro trabajo era hacer el ruido que les fascinaba”, “si ellas lo sabían todo de nosotros, nosotros en cambio no podíamos sacar nada en claro de ellas” concluye Eugenides en la novela (Eugenides, 44).



Las chicas comparten plano con los narradores en su imaginación

Esta atmósfera captura con éxito la esencia de la novela. De nuevo se plasma cómo esa imaginación simpática de los jóvenes permite cruzar el límite de la otredad. Asimismo, la naturaleza queda asociada al espacio del deseo y la libertad de las jóvenes, un lugar donde pueden escapar a un exterior soñado frente al encierro constante que sufren. Desde aquí, narrativamente se plantean líneas simbólicas que más adelante serán explicadas.

No obstante, como bien explica Megan Serio (56), a diferencia de las anteriores, hay escenas en las que el espectador accede a la vida de las niñas sin necesidad de un intermediario constante, por lo que la voz -en off- (y con ella la perspectiva) del narrador no se interpone entre las Lisbon y quien las mira, siendo ahora el espectador directamente. Estos momentos, colocan a las chicas como enfoque principal de la película. Un ejemplo de este tipo de escena es cuando las chicas están encerradas en casa tras el castigo de la señora Lisbon. A este encierro el espectador asiste de dos formas: desde fuera de la casa, desde donde las chicas están siendo observadas por los narradores (como cuando se ven a través de las ventanas); o desde dentro de la misma, pues al espectador se le permite entrar en el interior de la casa



Las Lisbon miran por la ventana el intento de talar el árbol del jardín que ellas mismas impidieron

pudiendo incluso compartir habitación con las chicas durante su encierro en aquel cuarto de la segunda planta donde las hermanas Lisbon yacen solas (1:11:06).



Se permite así al espectador tener un contacto directo con las chicas, pudiendo estudiar la expresión de sus rostros, su desilusión y su

(1:11:06) Las Lisbon durante el encierro

estado de ánimo, en un momento justo en el que los propios narradores declaran “durante las semanas siguientes apenas vimos a las chicas” (Eugenides, 136); la voz en off de la película advierte “las siguientes semanas no las vimos” (1:11:06), mostrando a las hermanas en la habitación. En esta misma línea hay más momentos en que los jóvenes manifiestan su desilusión declarando abiertamente “nos gustaría contar de manera fidedigna qué ocurría en casa de las hermanas Lisbon o qué sentían encarceladas en ella. A veces consumidos por las averiguaciones anhelábamos dar con alguna evidencia” (Eugenides, 159). Mientras el espectador sí tiene contacto directo con las chicas en la película.

Cuando los jóvenes recogen a las Lisbon y emprenden el camino en coche al baile, (51:26) ellas no cesan de conversar sobre un tema y otro mientras los chicos se mantienen más callados. Eugenides detalla alguno de los temas de conversación tratados (como al hablar de vecinos) pero siempre desde la perspectiva de los jóvenes. Sin embargo, mientras el escritor apunta “¿Quién hubiera dicho que hablaban tanto, que tenían tantas opiniones, que palpaban el mundo con tantos dedos?” (Eugenides, 117). El espectador de la película asiste directamente a todas esas conversaciones viendo además, lo que van observando ellos en el viaje y descubriendo qué es lo que llama la atención de las hermanas. De alguna manera, escenas como estas permiten una experiencia más cercana de las Lisbon, una sensación de conocerlas mejor.

Durante aquella estúpida celebración del “Día de la Aflicción”, cuando las chicas han vuelto a la escuela tras el suicidio de Cecilia, ellas huyen de dicha ceremonia y se encierran en el baño. Eugenides apunta: “Como ningún profesor insistió en que participasen, el resultado fue que se aplicó la curación a los que en realidad no teníamos ninguna herida”; “a eso de mediodía Becky Talbridge vio a las hermanas Lisbon juntas en el cuarto de baño de las chicas” (Eugenides, 100). En la pantalla, Coppola decide dedicar varios segundos (31:42 -31:50) a esta escena (en el libro apenas pasa

desapercibida) haciendo partícipe al espectador del estado en el que se encontraban las chicas. La escena transcurre en total silencio pero habla por sí sola, manifestando una conexión íntima que va más allá de la necesidad de comunicación verbal. Escenas como estas son las que, en palabras de Megan Serio “empowers then (the girls) in such a way makes the film theirs. Without the influence of the novel narrators' perspective, it draws complete focus to them as the film's true subjects” (Serio, 57).



Las Lisbon en el baño del colegio durante el “Día de la Aflicción”

En definitiva, todo ello demuestra cómo el cine supone materializar lo escrito, poner rostros, formas, color, luz, personajes... Asimismo, Coppola hace que las Lisbon protagonicen pasajes de la película de forma independiente, ocupando en ocasiones un espacio y un tiempo que no está dominado por los ojos de ese narrador¹⁷.

Se han detallado hasta aquí diferencias existente entre el tratamiento en papel y en pantalla del texto en cuestión en función de cada punto de vista, de las necesidades de cada medio, de los efectos del narrador no confiable... No obstante, más allá de todo esto, como bien apuntaba Shostak, la directora acierta a la hora de plasmar las sensaciones e impresiones que genera la novela haciendo uso de los recursos cinematográficos y aplicando esa “subjetivación implacable” de la que hablaba Stam, siendo esto en lo que pretende también hacer hincapié el presente estudio. Coppola consigue evocar los efectos de la novela en tanto que, además de presentar a las hermanas Lisbon como “diosas” a las que los narradores idolatran, también se manifiesta, tanto el punto de vista nostálgico y a la vez surrealista de la adolescencia (a partir de esa mirada constante al pasado), como la vida en los suburbios estadounidenses durante la década de los setenta. La película de

¹⁷ En una entrevista con *The New York Times*, Jeffrey Eugenides confesó que "su propio sentimiento es que el punto de vista de la película proviene más de las chicas que de lo que aparece en el libro" (Eugenides), (Serio, 56).

Coppola lleva a la pantalla de forma magistral la narración inquietante y a la vez extrañamente humorística que puso sobre el papel Jeffrey Eugenides. Todo esto se seguirá tratando en el análisis comparativo entre novela y largometraje que continúa poniendo en relación la escritura de Eugenides y la posterior reescritura de Coppola, habrá elementos que cambie y combine y otros que se mantengan.

7.2. Una puerta al universo de las hermanas Lisbon

Como se dijo desde un principio, *Las vírgenes suicidas* habla del sentir de una época encarnado en cinco hermanas adolescentes que deciden quitarse la vida convirtiéndose así en leyenda. A continuación, se procederá a desarrollar un análisis de los diferentes puntos que articulan la historia impulsándola hacia ese trágico final.

Si el punto anterior ha versado sobre la perspectiva de los niños analizando la forma en que enfocan su mirada, ahora se traslada el punto de mira a las hermanas Lisbon (convirtiéndose en protagonistas de este apartado), en pos de brindarles la mano a modo de entendimiento. De igual manera se analizará de forma comparativa el tratamiento y la simbología a nivel textual y audiovisual. No obstante, es necesario aclarar algunas cuestiones previas al estudio planteadas como punto de partida.

Pamela Flores propone un análisis del universo de la historia de las Lisbon desde la semiótica del espacio. Parte de la idea de que las chicas anhelan construir su identidad y salir a un exterior soñado. No obstante, esto es impedido al toparse con *fronteras infranqueables*. Algunos ingredientes de su razonamiento serán utilizados en este trabajo para apoyar y plantear el análisis de la narración de Eugenides, así como la comparativa entre novela y película, construyendo así parte del estudio del sentido simbólico del relato y el análisis fílmico. En este sentido, en primer lugar, es necesario dejar clara la noción de *frontera* definida por Flores a la que se refiere como “concepto clave para entender las interpretaciones divergentes acerca del *adentro* y del *afuera*, realizadas por la madre y las hijas, por un lado; y por la familia Lisbon y el resto de habitantes del suburbio, por el otro” (Flores, 238). Partimos así de la existencia de dos grandes fronteras infranqueables con las que se encuentran las chicas Lisbon: por un lado, el suburbio como espacio urbano y, por otro, una madre profundamente conservadora y castradora. Esta negación de la

libertad que sufren las jóvenes adolescentes es lo que las conducirá al suicidio como vía de escape y salvación (entendiendo este como la manifestación final de la pasión).

A colación de ello, en un segundo lugar antes del análisis, cabe detenerse en precisar qué se entiende por *suicidio*. Stephanny Pérez y Diana Isabella Sánchez en su trabajo *Imaginarios suicidas en el cine de autor*, entienden el suicidio como un fenómeno social. En este sentido, el suicidio implica un trastorno psicológico con cierta motivación que parte de un contexto determinado, inscrito en una cultura y un imaginario, que tiene origen en la urbe (el querer ser), “que siempre está latente en vidas particulares – personajes principales de las películas- que no distan de la cotidianidad, pero que sí obedecen a acontecimientos puntuales de la época de desarrollo y países de origen”¹⁸ (Pérez y Sánchez, 10, 11). Se evidencia aquí la importancia de señalar algunas pinceladas del contexto del momento en que acontece la historia, en tanto que ayudará a entender por qué las Lisbon pusieron fin a sus vidas, haciendo hincapié en aquellos aspectos contextuales que, tanto a nivel literario como histórico, social, económico o cultural, desde 1950 se van perfilando y repercuten en el objeto de estudio en cuestión, impregnando de sentido la historia.

Antes de esto, cabe detenerse en un breve análisis de la escena introductoria de la película en la que Coppola, a modo de presentación, resume de manera reveladora en tan solo dos minutos todos los puntos fuertes que vertebran la historia. Desde el primer fotograma hasta aquel en el que se lee el título *The virgin suicides* escrito con tiza blanca sobre un cielo azul, el espectador asiste a un resumen de los puntos importante que sostienen la trama. Asimismo, se representa la tensión entre los espacios del *adentro* y el *afuera* (lugares significativos y simbólicos) que guardan importante sentido en la historia. El tratamiento de las imágenes y el sonido es esencialmente revelador, recayendo sobre ellos gran carga comunicativa.

El primer plano de la película es protagonizado por Lux. La chica, encuadrada en un plano medio, se sitúa en una de las calles del barrio suburbano de Michigan en el que vive la familia Lisbon. La frondosa vegetación de fondo, junto a un sol radiante, imprimen

¹⁸ Ambas autoras, para aclarar aún más la condición social del suicidio, traen a colación una cita del sociólogo Emilie Durkheim que dice: “Lo que el hombre tiene de característico es que el freno al que está sometido no es físico, sino moral, es decir, social. Recibe su ley, no de un medio material que se le importe brutalmente, sino de una conciencia superior a la suya y cuya imperiosidad siente” (Pérez y Sánchez, 66).

un color verde vivo en el plano, trasportando al espectador a una atmósfera calidad, agradable y veraniega. “Era el 13 de junio, veintiocho grados en la calle y sol en el cielo”, sitúa la novela de Eugenides al comienzo (Eugenides, 11). Calles anchas, coches aparcados en las aceras entre sol y sombra. Se respira un ambiente de tranquilidad y orden. Lejos de ruidos y estruendos propios de la ciudad tan solo se escuchan voces de niños (sonido intradieético) a lo lejos jugando al aire libre junto a ladridos de perros. Habitantes de clase media-alta, según podemos deducir por la vestimenta de aquellas mujeres que pasean a su perro sin más preocupaciones, y los hombres que acompañan a los hijos en sus espléndidas bicicletas, mientras otros tienen tiempo para regar con detenimiento las plantas de sus hermosos jardines verdes.

Por su parte, Lux saborea una piruleta con desgana¹⁹ mientras dirige su aburrida mirada fuera de campo observando aquel monótono panorama. Desesperanzada y nada entusiasmada, la chica decide abandonar el plano saliendo del encuadre. Eso es justo lo que harán las hermanas Lisbon, salir de aquel barrio anodino y plano en el que no se sienten libres, aquellas verjas que no les dejan crecer y aspirar a lo que quieren.



Primeras imágenes de la secuencia inicial

Desde el comienzo, el toque misterioso e inquietante lo añaden a la escena una música, en cierto modo, amenazadora (no encaja con lo que en un principio se ve) y los sonidos: el film comienza con un canto de pájaros agradable pero pronto se va convirtiendo en un sonido extraño de los insectos imponiéndose por encima del soniquete de las aves. “Esto ocurría en junio, en la época de la mosca del pescado, cuando, como todos los años, la ciudad se cubre de tan efímeros insectos” (Eugenides,10) según explican los narradores al comienzo de la novela. Con ello, el espectador advierte que

¹⁹ Se une en un sentido implícito la *sensualidad* con la *infancia*, algo de lo que se hablará posteriormente.

algo no encaja tras esas tranquilizadoras imágenes. Como será revelado segundos más tarde, ese espacio de “ensueño” no es el que satisface el deseo de las hermanas.

Asimismo, desde este primer plano, si se presta atención, se intuye a lo lejos el sonido de una ambulancia, será este uno de los motivos que aparecen de forma reiterada en la historia, generando ese carácter de circularidad a la estructura narrativa. Poco a poco, a medida que se suceden las imágenes, incrementa la presencia de ese sonido haciéndose más fuerte.

A continuación, dos jardineros con mono naranja pegan un papel del mismo color en uno de esos frondosos árboles: “Notice for removal” se anuncia en el cartel, quedando aquel árbol señalado. Más tarde se desvelará que sufre una infección que le llevará a la muerte, y ésta a ser talado para evitar que contagie la enfermedad a otros árboles del entorno. Ese atisbo de naturaleza que pretendía endulzar la invariable arquitectura del suburbio tiene que ser eliminado de aquel lugar que se le impuso donde, precisamente, ha sufrido una infección. Son los propios narradores los que dicen: “Aquellos arbolillos sostenidos con estacas con los que el municipio había querido consolarnos de la visión que tendría nuestra calle dentro de cien años” (Eugenides, 86).

Por puesta en serie, a continuación se conecta con el plano que muestra a un niño jugando al baloncesto mientras su padre hace una barbacoa. El plano se mantiene mientras el chico lanza a canasta dos veces, dos veces en las que la pelota repite el mismo movimiento: sube para volver a caer en picado. La pelota provoca un golpe seco, un sonido que se pronuncia al mantenerse en un contexto intradieгético, enfatizando el impacto del balón contra el suelo. Por puesta en serie, un plano vuelve a conectar con los árboles. Esta vez un contrapicado señala un espacio *arriba*, enfoca al cielo donde entre las frondosas ramas de los árboles se dejan ver los rayos del sol. ¿Querrá esto decir que los árboles caerán como la pelota?



Planos del exterior que continúan la secuencia introductoria

A continuación asistimos a un cambio brusco en la secuencia. Se pasa (por primera vez) a un interior, lo que genera un fuerte contraste, tanto en lo que concierne a los sonidos como al tratamiento de la fotografía. Una serie de objetos que deben de pertenecer a las chicas se disponen delante de una opaca ventana de la que proviene una luz ahora blanquecina que hace prevalecer los todos fríos en el plano. De fondo se escucha un grifo de agua goteando que advierte del siguiente plano: Cecilia en la bañera en su primer intento de suicidio.



Planos del interior en la secuencia introductoria relacionados con el suicidio de Cecilia

Tras ello, vuelve a conectarse de nuevo con el exterior, donde un grupo de vecinos se preocupa por lo que sucede en casa de los Lisbon reuniéndose en la puerta de la vivienda esperando noticias. Familias felices, matrimonios unidos, padres con smokings acompañan a sus hijos en bicicleta mientras la ambulancia que ha recogido a Cecilia de su casa abandona la calle. Su madre, lejos de acompañar a la joven al hospital prefiere quedarse en casa controlando que todo va bien.

Por último, la escena que cierra la secuencia inicial es la famosa conversación entre Cecilia y el doctor cuando ella le deja claro que “nunca ha sido una chica de trece años”. La luz verde predomina en la fotografía otorgando a la escena un ambiente irreal. El verde volverá a protagonizar escenas imprimiendo un sentido determinado.



Cecilia Lisbon ingresada en el hospital mientras habla con el doctor

Todos estos detalles, que a nivel cinematográfico Coppola mima con sumo cuidado, ponen sobre la mesa las principales cuestiones que vertebran la trama. El color, la fotografía, los movimientos de cámara, los cambios de localizaciones (exterior-interior), el tratamiento de los ambientes, el de vestuario y puesta en escena... todo está

respaldado y justificado por un sentido concreto encargado de remarcar aspectos como: la distancia entre el *adentro* (de una casa apenas acogedora) y el *afuera* (suburbano), de nuevo la importancia de la naturaleza (esta vez encarnada en los árboles enfermos), el retrato de aquella sociedad de clase media-alta que vive un modo de vida determinado, instalada en un lugar concreto, con unos ideales y aspiraciones que, como bien demuestra la actitud de Lux en el primer plano, no agradan mucho a las hermanas Lisbon. Finalmente, el primer intento de suicidio de Cecilia se incluye a modo de remate en esta presentación incorporando consigo nuevos ingredientes esenciales de la trama como lo religioso (estampas de la Virgen) o la propia muerte “de una niña de trece años”.

7.2.1. A mediados de los años 70 en un suburbio de Michigan

Para comenzar con el marco contextual, procede recordar que la historia de *Las vírgenes suicidas* nos ubica en los años setenta y, su escritor, Jeffrey Eugenides, nació justo en 1960, precisamente en un barrio de Detroit, Michigan. Concretamente residía en una extraordinaria zona residencial llamada Grosse Pointe, situada a orillas del lago de Michigan. Razones obvias hacen que sea de obligatoria importancia detenerse en retratar el marco contextual que se gestaba en aquellos años, ya que conecta con puntos claves de la novela en la que es evidente que el autor manifiesta parte de su propio sentir²⁰. Del mismo modo, se estudiará cómo puesta en escena y guión se funden en el largometraje de Coppola para plasmar los suicidios de las Lisbon a través de signos visuales, auditivos y verbales que se sincronizan construyendo, a su manera, el sentir de la novela de Eugenides.

Acercándonos a la fecha en que transcurre la historia, a nivel económico, el auge que experimentó Estados Unidos tras la victoria en la Segunda Guerra Mundial, tuvo su esplendor hasta 1973 con la llamada “crisis del petróleo”. Desde 1945 hasta 1973, Estados Unidos se consolidó como una de las principales potencias económicas contando con gran parte de la capacidad manufacturera mundial, así como importantes esfuerzos en investigación y desarrollo. Tras la crisis de 1973, la economía de dicha potencia comienza una lenta recuperación basada en el incremento de las exportaciones y la inversión en

²⁰ “En los primeros 30 años de mi vida vi el sueño americano alcanzado y luego echado a perder” declara el propio Eugenides en una entrevista a El País. (Vicente, 2018)

otros países, aunque sin dejar atrás su espíritu proteccionista y regulador. Esta expansión de las fronteras, junto a la diversificación, contribuyen a la aparición de fenómenos como la globalización.

Asimismo, llega el momento en que la economía relega, en cierto modo, de las inversiones bélicas en guerra, industria y armamento con fines competitivos (de las que tanto se jactaba el país y que tanta riqueza le había aportado hasta entonces, suponiendo una de las principales fuerzas económicas) y enfoca su actividad hacia la innovación en productos de consumo como la moda o la tecnología, instaurando en la sociedad una necesidad insaciable de gasto. Este deseo es acrecentado por la publicidad de las grandes empresas que incitan a la compra para no quedar expulsado de esa sociedad de consumo y alcanzar así un status. En definitiva, la economía acaba dirigiendo la mirada hacia la producción masiva de bienes banales, incitando al deseo²¹ y creando necesidades consumistas entre una población que busca seguir las tendencias impuestas.

En este sentido, cabe señalar que en numerosas ocasiones (en ambas lecturas, novela y película) las chicas Lisbon son descritas más por lo que tienen que por lo que realmente encarnan como sujetos. Como se ha explicado antes, el hecho de que exista una distancia entre las hermanas y los narradores que las miran, y que esa mirada esté fundada en el deseo, hace que a veces estos busquen y coleccionen objetos pertenecientes a las jóvenes llegando a idealizarlos. Esto provoca que, para los adolescentes, como se ha dicho, estas mujeres sean definidas por los objetos que poseen²², poniendo el foco precisamente en aspectos relacionados con moda, tendencias o maquillaje, entre otros resultados de aquella sociedad cada vez más materialista. Así, los narradores declaran “reunimos todo lo que pudimos de ellas, para que no se nos fueran de la mente” (Coppola 1:12:41).

Incluso yendo un paso más allá, podría decirse que la propia naturaleza de los recuerdos que permiten la construcción del relato (llamados “documentos” en la novela)

²¹ Según apuntan Pérez y Sánchez incluso el deseo sexual incesante que el narrador siente por las jóvenes Lisbon también encuentra cierta motivación en esta sociedad de consumo en la que han sido criados. No obstante, ellos también las aman y están dispuestos a hacer lo que sea por contribuir al deseo de libertad de las chicas. (Pérez y Sánchez, 77)

²² Recordemos el momento en que Peter Sissen encuentra en el baño de las chicas el pintalabios de Mary o los Tampax con lo que queda extasiado, o cuando consiguen el sujetador de una de ellas. Todos estos elementos responden a ese nuevo modelo económico sustentado en la inoculación de necesidades materiales fruto de un capitalismo incesante.

remite a lo material, pues esos recuerdos persisten gracias al papel que imprime las fotografías que tomó en su día alguna cámara fotográfica, o los impresos en papeles, cuadernos, diarios... o declaraciones grabadas en medios de comunicación, entre otros.



Objetos de las Lisbon que los narradores guardaban a modo de reliquia

Trasladando esto a la pantalla, resulta claramente revelador cómo, desde el primer plano del interior de la casa (en la secuencia inicial), Coppola define a las hermanas, de manera muy acertada, a través de objetos materiales que encarnan la esencia de las Lisbon. Un plano detalle pone el foco sobre colonias, pintauñas, tarros de crema, brochas, pintalabios y dos crucifijos, que ocupan tan solo uno de los estantes de la habitación. Todos estos elementos



Una de las estanterías de las Lisbon

son dispuestos horizontalmente a lo largo de la estantería simbólicamente a modo de barrera, separando el interior del cuarto de las chicas (en el que estas permanecerán encerradas) del exterior soñado (al que les es negada la salida) figurado por aquella ventana que, de fondo, se muestra inaccesible por aquellos cosméticos. El cristal de la ventana es opaco, no permite ver el *afuera*, enfatizando así aún más el encierro al que están sometidas las hermanas Lisbon.

Yendo aún más lejos, incluso tras el encierro, aunque no pueden salir de aquellas cuatro paredes, las jóvenes soñadoras no pierden la esperanza de estar a la moda y descubrir las últimas tendencias. Para ello “solicitaban catálogos de artículos que no estaban en condiciones de comprar y el buzón de los Lisbon volvió a llenarse de catálogos de muebles de Scott-Shruptine, de indumentaria lujosa, de vacaciones exóticas” (Eugenides, 158).

Sin embargo, no se debe obviar que las hermanas se ven impedidas a ostentar “el lujo que embellece el decorado de la vida”. La señora Lisbon, al negarles la posibilidad de dialogar y expresarse con los resortes de su tiempo, “al asociar ostentación al pecado y no al éxito individual, las condena a la forma más extrema de incomunicación: la muerte” (Flores, 256,257).

Coppola incluye otro reflejo significativo del contexto mediante la afición del señor Lisbon por los aviones. A este interés del padre de las Lisbon se alude de forma reiterada (sobre todo al principio de la película) lo cual puede entenderse como un guiño hacia esa fuerte inversión económica que el país realizaba en material bélico, y esa herencia que dejó la Segunda Guerra Mundial.

Asimismo, puede denotarse cierta relación con algunas de las consecuencias que generó la guerra de Vietnam, contemporánea de estos años ya que acontece desde 1955 a 1975, suponiendo una gran derrota política para Estados Unidos. Una de las consecuencias trascendentes para esta potencia fue el duro golpe que supuso para el país dicha derrota, desencadenando lo que se llamó “síndrome de Vietnam”. Este desplegaba un sentimiento de impotencia y derrota provocado por la evidencia de que realmente no eran tan fuertes como pensaban, a pesar de haber alardeado de ser inmunes ante numerosas amenazas.

La alusión a lo bélico aparece asociada a lo masculino. Se menciona por primera vez en el film cuando el señor Lisbon tiene la oportunidad de mantener el contacto con alguien de su género (sabemos que vive rodeado de mujeres). Es así como durante la cena de Peter Sissen en casa de los Lisbon, el señor Lisbon le pregunta: “¿Te entusiasma la aviación?” (08:00) a lo que el chico responde “no diría que me entusiasme pero me gustan las aviones” marcando así el sentir de dos generaciones diferentes. Asimismo, justo antes de marcharse Sissen a su casa, el señor Lisbon le muestra una de sus maquetas intentando incentivar el interés del joven hacia la temática, mientras este abandona la casa avergonzado sin prestar la más mínima atención.



El señor Lisbon muestra a Peter sus maquetas de aviones

Pero no contento con ello el señor Lisbon no perderá la oportunidad de volver a hablar sobre el tema en cuanto se le presenta la ocasión de tener contacto con chicos. En la fiesta que celebran en casa una vez más el señor Lisbon saca sus maquetas de aviación con las que vuelve a intentar atraer la atención de los jóvenes invitados contándoles teorías e historias bélicas “cuando



El señor Lisbon muestra sus maquetas a los invitados

llegó este formidable avión a Reino Unido ganó la guerra, ¿lo sabías?” (14:15) a lo que los chicos asienten con la cabeza sin entusiasmo (incluso llegando a abandonar la conversación) pues realmente lo que les interesa es compartir tiempo con sus hijas, a quienes desean.

Sin embargo, en la novela el narrador no se refiere en ningún momento a aviones o a material bélico (aunque existen constantes alusiones a la guerra a lo largo de la novela). Eugenides cuenta que el señor Lisbon les hablaba con emoción sobre su caja de herramientas “nos enseñó sus trinquetes, haciéndolos girar en la mano de modo que zumbaran, y un largo tubo cortante que según dijo era una fresadora...” (Eugenides, 30). Aunque cambian los objetos, no varía el sentido en tanto que también son elementos ligado a lo masculino.

Toda esta secuencia se desarrolla en el sótano donde es constante la presencia de los aviones como telón de fondo. Concretamente, un plano repetido a destacar es aquel en que la señora Lisbon habla con Cecilia cuando esta le pide abandonar la fiesta. Justo de fondo, Coppola decide mezclar las maquetas de aviones del señor Lisbon adornadas con símbolos militares, con los globos de fiesta junto a la declaración de una joven decepcionada y apenada que busca huir de aquel paripé (15:34). De forma irónica y casi

irrisoria, la directora mezcla el sentir del festejo, el ocio y la celebración, con los resquicios de la guerra y la situación de posguerra que se vive. Este plano vuelve a repetirse segundos más tarde (16:41) cuando la señora Lisbon, ahora sola, escucha el grito de su marido al decir “Cecilia”, tras esta haber saltado por el balcón en un intento de suicidio, otorgando cierto alegórico sentido a la escena.



Cecilia decide abandonar la fiesta del sótano y se lo confiesa a su madre

A nivel social también se gestaron cambios a partir de los años sesenta. Recordemos que la novela nos sitúa en esta década y Eugenides nació en la década anterior, por lo que ha crecido justo en este contexto del cual deja numerosas huellas en su novela.

En los sesenta Estados Unidos vio aflorar movimientos de índole feminista, otros en defensa de los derechos de los homosexuales o del medioambiente, así como en contra del racismo. Pérez y Sánchez hablan del desarrollo de la ‘contracultura’ en estos años como movimiento en pos de la libertad de expresión y la igualdad, así como de la reivindicación de aspectos como el amor, la solidaridad, la libertad sexual y la revalorización de la naturaleza, entre otros (Pérez y Sánchez, 70). Empieza a lucharse por la igualdad de condiciones para grupos sociales marginados como mujeres, homosexuales o afroamericanos.

Otro de los puntos recurridos por Eugenides son las constantes alusiones a la naturaleza sobre la que recae vital (nunca mejor dicho) importancia. Cabe recordar aquí que otra de las consecuencias que trajo consigo la Guerra de Vietnam fue un fuerte impacto medioambiental. La intervención militar de los Estados Unidos generó importantes daños principalmente en Vietnam, en grandes extensiones de selva o en países de la zona como Camboya, provocando también fuertes daños a la salud de los

habitantes. Frente a ello, a principios de los setenta las protestas contra la guerra se sucedían en diversos puntos de Estados Unidos y otros lugares del mundo de la mano de grupos pacifistas que abogaban por el cese de un conflicto que dejaba millones de muertes tras él.

En varias ocasiones se hace evidente el respeto de Eugenides hacia la naturaleza. Desde el hecho sustancial de que sea la naturaleza el contexto asociado al deseo de las chicas (como ya se explicó: cielos azules, vegetación abundante, rayos sol resplandecientes...), hasta las diferentes menciones más banales que remiten a contextos naturales a lo largo de la narrativa. Por un lado, se alude (tanto en la novela como en el largometraje) a dos documentales que, en contextos diferentes, tratan sobre fenómenos naturales. El primero, cuando Trip está intentando conquistar a Lux en el colegio y acude a una asamblea donde el orador del día es (justo) un meteorólogo de la televisión local. Mientras Lux está atenta a la charla, Trip se sienta a su lado y, en uno de los momentos este: “acercó su brazo al de Lux. Mientras los ojos de todos los alumnos observaban el huracán Zelda avanzar hacia la ciudad costera caribeña” (Eugenides, 79). Coppola mantiene y da protagonismo al sonido en esta escena. Mientras muestra a Trip acercándose a Lux, de fondo, y durante varios segundos (38:09 – 40:13), una voz que sale de aquel documental explica la forma en que se crea “el principio de la tormenta”. De hecho, la voz continúa diciendo, “en esta película, tomada desde un avión del ejército americano se observan claramente las dos masas, una de baja presión y otra de alta presión entrando en contacto entre sí” (38:52). Se alude con ello también a la, ya destaca, importancia que recae sobre el aspecto bélico en aquellos años.

Por puesta en serie, justo después de esta secuencia se conecta con un plano de la televisión de casa de los Lisbon donde están viendo un documental sobre la selva africana (40:15). Inmediatamente la señora Lisbon apunta (leyendo la carátula del documental que han elegido) “-*Animales salvajes*, un viaje a través de Kalahari africano donde veremos exóticos



El televisor de casa de los Lisbon

animales en su *hábitat natural*, ¿puede ser interesante, no os parece?”. A continuación, la señora Lisbon se ajusta las gafas para prestar especial atención a la pantalla mientras, la voz del documental narra irónicamente: “los leones son otros de los *depredadores*

beneficiados por esta época ya que coincide con el *parto* de la mayoría de las *hembras* que emigran a esta zona” (40:36). Lejos del azar y la casualidad, todo esto transcurre justo en el momento en que Trip Fontaine ha sido invitado a casa de las Lisbon, con las que comparte sofá. Asimismo, sobra decir que el hecho de que aparezcan términos como “animales salvajes” y “hábitat natural”, “depredadores” o “parto de las hembras” en aquel contexto (lugar que supondrá el lugar de encierro de las niñas) no es para nada aleatorio. A continuación, Coppola con tan solo tres planos diferentes resume, advirtiendo al espectador a modo de presagio, lo que ocurrirá entre Trip y Lux. Lux intenta seducir a Trip mostrándole el pie sobre la mesa (entre ambos se encuentra la señora Lisbon evitando el contacto). Trip mira el pie de la joven y se pone nervioso, lo que le hace desviar la mirada hacia la pantalla de la televisión. Justo en ese momento, el documental muestra a un tigre²³ lanzándose contra otro al que parece que intenta seducir a modo de jugueteo.



Trip es invitado a casa de los Lisbon a ver un documental

Estos tan solo son algunos ejemplos de cómo Eugenides se vale de la naturaleza y la incluye en su relato de forma simbólica. Al igual que estas, hay muchas atribuciones más a esta temática que salpican el relato, como momentos en los que las jóvenes aluden a “especies en extinción” (lo hace Cecilia al comienzo de la historia) o cuando, Therese, Mary, Bonnie y Lux salen en defensa del árbol que se quiere talar en su jardín y recitan todo un conjunto de razones estudiadas que refrendan la supervivencia de ese árbol (y por ende de toda especie natural) (Eugenides, 169).

7.2.2. El suburbio como barrera infranqueable

7.2.2.1. El gótico suburbano: una vuelta de tuerca

²³ Animal salvaje y felino también especialmente asociado a lo femenino.

La doctora Carmen M. Méndez habla de la actualización del género gótico que, tras varios siglos de escritura, a partir de la década de los cincuenta, ha dado lugar a vertientes como el denominado “gótico suburbano”. Este subgénero del gótico supone una vuelta de tuerca en tanto que, a partir de ahora, numerosos textos de diferente naturaleza comienzan a destapar la engañosa paz y tranquilidad que definía por excelencia la vida en el suburbio. Según Méndez, “esto no era sino un tenue velo que cubría los secretos macabros y sobrenaturales que acechaban en el interior de los hogares, fueran aquellos muertos vivientes, extraterrestres, vampiros, brujas, asesinos en serie, o mujeres desesperadas” (Méndez, 115). Es, en este punto, donde también funciona el relato de Eugenides, en tanto que enlaza con ese espíritu fantasmal que tan reiteradamente se marca en sus palabras al referirse a ciertos aspectos.

La segunda mitad del siglo XX viene marcada por el gran conflicto bélico que supuso la Segunda Guerra Mundial (como ya es sabido, acontecimiento al que se alude varias veces en la novela). En Estados Unidos, el nacimiento del suburbio encaja en estos años de posguerra en relación con la situación (antes detallada) de superioridad política, social, económica y moral que provocó aquel conflicto. Esa estabilidad y prosperidad económica se traslada a lo social manifestándose en un regreso a valores tradicionales y un incipiente deseo de estabilidad y tranquilidad que lleva a la búsqueda de protección y refugio frente a la incertidumbre anterior (Méndez, 117).

Todas estas pretensiones no solo eran individuales sino también comunitarias, proteger el núcleo familiar implicaba además un espacio donde la “otredad” fuera reducida. Se buscaba compartir espacios con una misma clase social que tuviera ideales, etnia y valores similares (Méndez, 118). Esto permitía construir un ambiente tranquilizador donde primara la armonía y la serenidad. La autora Pamela Flores observa que en el suburbio “el *afuera* es seguro; los otros son confiables”, “precisamente es la posibilidad de disolución de las fronteras entre el *afuera* y el *adentro*, donde se construyen los fundamentos para el simulacro de felicidad que el suburbio promete” (Flores, 239). Sin embargo, si trasladamos esta idea a la historia de Eugenides, las chicas Lisbon no tienen posibilidad de establecer esa continuidad enfrentándose a una separación irreconciliable, a una barrera inabordable que se eleva en aquel espacio frívolo del suburbio, conformándose así el escenario para la tragedia.

A partir de los cincuenta, el progreso tecnológico ya había traído avances y comodidades que la clase media no podía obviar, por lo que la zona rural como alternativa a la temida ciudad, quedaba anticuada para instalarse. Teniendo en cuenta esto último, y que el principal objetivo de esa clase media era huir del trajín y lo abrumador de la urbe, constructores como *Levitt and Sons* vieron la oportunidad de crear, en palabras de Méndez, un: “espacio al margen de los peligros de la gran ciudad, pero no a gran distancia de esta, y con todas las ventajas de la América rural, pero sin renunciar a los avances tecnológicos y sus comodidades” (Méndez, 118). Surge así el espacio suburbano encarnado en Levittown, según esta autora, el primer suburbio construido en masa.

Dicha descripción conecta con el texto de Eugenides, pues mientras los jóvenes relatan algunos aspectos que van en decadencia en el barrio (huelga del cementerio, suicidios...) hacen hincapié en las publicaciones que recoge el periódico donde advierten: “La sección titulada “Bienvenido, vecino” seguía elaborando la lista de los recién llegados atraídos por el *verdor* y la *tranquilidad* de nuestra ciudad y por sus imponentes miradores”. (Eugenides, 89).

Méndez describe este espacio suburbano como:

calles simétricas, con casas de igual fachada e idéntica planta, que pasaron a ser el símbolo de Levittown, albergaban también familias idénticas, de clase media y ascendencia europea”. En la misma línea, los jóvenes narradores de Eugenides dicen sobre el barrio: “estaba trazado según una cuadrícula, cuya anodina uniformidad había quedado oculta tras los árboles [...] se había convertido en un conjunto de tejados cociéndose al sol (Eugenides, 224).

El suburbio, por tanto, implica una negación de la ciudad en pos de proteger y elevar el sueño americano en comunidades donde las familias comparten valores y aspiraciones. La ciudad industrial traía consigo soledad y anonimato, aquello de lo que escapaba esa clase media soñadora que, unida, construía un nuevo modelo de vida. Sin embargo, como se ha dicho, se requería un enlace (o vínculos invisibles) con el mundo



Grosse Pointe, el barrio residencial en que fue criado Eugenides, presenta gran similitud con el barrio en el que viven las hermanas Lisbon

industrial y tecnológico para encontrar la felicidad anhelada, en un lugar en el que el consumismo era ya una máxima. En relación con esta idea Flores explica que, por el contrario, la Sra. Lisbon pretende ignorar los vínculos del suburbio con el *afuera*. Al eliminar la esencia que constituye el suburbio, “espacio para el goce individual y colectivo de la clase media sostenido por las dinámicas del capital, aborda el imposible objetivo de construir en el centro del espacio profano, un espacio sagrado” (Flores, 256).

La disposición, la estructura y la simpleza de la razón de ser del espacio suburbano, hicieron que las fantasías y las promesas ensalzadas, forjadas en la idea de individualidad y de desarrollarse como seres únicos y libres, pronto se vieran frustradas, un sentimiento con el que se toparon de frente las jóvenes hermanas. El conformismo suburbano terminaba elevándose contra el individualismo del sueño americano. La uniformidad aplanaba aquel lugar en el que nada salía de la norma: mismas casas, mismas calles, mismos coches, mismas formas de vida cuadrículadas, hacían de aquel lugar una terrorífica pesadilla fruto de esa peculiar alienación. En este sentido:

“el espacio suburbano, [...] parece el lugar ideal para representar características relacionadas con lo siniestro y ominoso, precisamente por su existencia como espacio liminal, psicológica, arquitectónica y filosóficamente, entre lo urbano y lo rural”. El misterio se eleva en tanto que no se espera nada sobrenatural en un lugar “de aspecto banal, placido y casi anodino como una casa suburbana” (Méndez, 119).

Esa aparente perfección que denotaba el suburbio²⁴, en el fondo terminaba ocultando lo que Méndez denomina “un crisol de ansiedades” conformado por todos aquellos temores de los habitantes que buscaban huir de la ciudad. Dicho alejamiento a veces se concibe con miedo a ser un “alejamiento del mundo real y las responsabilidades reales, adormecidas o sutilmente soterradas en un nuevo hogar prefabricado” (Méndez, 120). El suburbio se instaura como una barrera que aleja del mundo e impide el desarrollo individual y libre, y es así como lo sienten las chicas Lisbon, encerradas en ese barrio que no les correspondía, igual que los árboles están sembrados sobre aquel asfalto gris.

²⁴ Muchos autores se han referido a este tipo de escenarios suburbanos con explicaciones como “una fachada, en apariencia apacible e idílica esconde, lo mismo que las películas de David Lynch, una realidad subterránea paralela, oscura y reprimida que aflora en un suceso que despierta el interés público” (Sanabria, 191). Todo se cumple en el mundo de las Lisbon.

Los propios narradores, desde su primer contacto con el diario de Cecilia, ya advierten “aquí nos encontramos básicamente con una soñadora, una persona sin contacto con la realidad. Cuando saltó probablemente se figuraba que volaría” (Eugenides, 42). Ellos mismos, quizás de forma inconsciente e inocente, desde este momento han interpretado el suicidio de Cecilia como una vía de escape, como un alza del vuelo en busca de la libertad que en aquel lugar no encontraba.

7.2.2.2. La casa suburbana como símbolo (*adentro* vs *afuera*)

Desde mediados de los años cincuenta, en Estados Unidos, la casa como espacio se transforma en el centro del *sueño americano*, específicamente la casa del suburbio. Se instaure como el espacio de la felicidad familiar de una clase media, relaciona a dicha familia con el colectivo social junto al que construyen un presente, diferenciándose simultáneamente del *otro*. Pamela Flores habla del suburbio como un espacio nuevo, sin memoria común, “las temporalidades se remiten a los acontecimientos mismos que generan quienes lo habitan” (Flores, 239). No hay memoria histórica de estos espacios, son construidos en un presente y moldeados por la esencia que caracteriza a esa clase media materialista, superficial y aparentemente feliz que los habita.

El concepto *uncanny*²⁵ tan típico del género gótico, se manifiesta principalmente ligado a lo doméstico, el hecho de que el hogar pase a ser, de repente, algo no familiar. Esta esencia, se encuentra más subrayada en la novela que en la película. El texto, al leer las palabras de Eugenides nos traslada a un espacio cada vez más fantasmal y tétrico, que

²⁵ El término *uncanny* (referido a lo siniestro) es una expresión equivalente al vocablo alemán *das Unheimliche* definido por Freud en su obra “Lo siniestro”. Como bien explica Eugenio Trias en “Lo bello y lo siniestro”, Freud define lo *siniestro* como «aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás». En este sentido, Freud aclara que la «la voz alemana *unheimlich* es, sin duda el antónimo de *heimlich* (íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso». Más allá, Trias explica cómo Freud da una vuelta al concepto de *Heimlich* abarcando este dos sentidos: por un lado, lo ya mencionado «propio de la casa, íntimo, dócil, confidencial...»; que, a su vez, llega a significar por extensión “secreto, oculto, algo que los extraños no pueden advertir; de donde *Geheim*, secreto y *Geheimnis*, misterio”. Así, “*Unheimlich* tan sólo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos y no como contrario del segundo”. En palabras de Schelling citadas por Trias, «Lo siniestro (*Das Unheimliche* -también *uncanny*-) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado» (Trias, 2006).

enfatisa el suspense, sobre todo en la recta final de la lectura. No obstante, Coppola también materializa ese sentimiento ligado a la casa a través del audiovisual.

Según Méndez, la típica historia misteriosa suburbana suele tomar elementos reconocibles del gótico (como la casa encantada o el ático misterioso) y se da la vuelta a la historia por medio del giro argumental, la ironía o la sorpresa. “El hogar se convierte en personaje, no solo reflejando las personalidades de sus habitantes, sino también como espacio poseedor de fuerza propia” (Méndez, 119). La casa de los Lisbon encaja a la perfección en esta descripción. A medida que las niñas van decayendo en aquel encierro, la casa se tiñe de un aspecto más terrorífico y misterioso que envuelve en un velo fantasmal a la historia. Desde el comienzo Eugenides dedica minuciosas descripciones al estado de la casa ya sea por dentro o por fuera, a lo largo de toda la novela. De la misma manera, Coppola acompaña la narración con largos *travellings* que muestran las calles suburbanas y se detiene en planos generales del exterior de las casas, o recorridos (también en *travellings*) por los pasillos de moqueta.

En la narración, precisamente el “documento número uno” “muestra la casa de los Lisbon poco antes del intento de suicidio de Cecilia”, “tal vez como dejaba ver la instantánea, el tejado de pizarra todavía no había empezado a dejar la ripia al descubierto, el porche era aún visible por encima de los arbustos y las ventanas todavía no estaban sujetas con tiras de cinta adhesiva”, “era una comfortable casa suburbana” (Eugenides, 10). Tras el primer intento de suicidio de Cecilia los chicos advierten: “a partir de aquel momento, la casa de los Lisbon experimentó un cambio” (Eugenides, 25). No obstante, aún el día de la fiesta en su casa (antes de morir Cecilia) la descripción que dan los narradores encaja con una bonita casa de suburbio: “giramos y recorrimos el sendero de entrada, subimos los peldaños de la escalera bordeada de macetas de geranios rojos y tocamos el timbre” (Eugenides, 28). No obstante, tras el encierro definitivo de las hermanas, la decadencia de la casa se evidencia de forma cada vez más exagerada: “Fue precisamente el estado cada vez más ruinoso de la casa lo que atrajo a los primeros periodistas” (Eugenides, 88); “los árboles del jardín se vencieron y espesaron hasta tapar la casa, pese a que las ramas desnudas de hojas deberían haberla desvelado. Sobre el tejado de las Lisbon siempre había una nube, hecho que no tenía más explicación que la

psíquica: la casa estaba en sombras porque así lo quería la señora Lisbon”²⁶ (Eugenides, 133). Incluso la propia naturaleza²⁷ se comporta de forma fantasmal y decadente arrojando aquella casa que iba perdiendo la vida:

La casa se iba viendo ahogada por nieblas de juventud, y hasta nuestros padres comenzaron a decir que tenía un aire lúgubre y malsano. Los vapores que emanaban las miasmas atraían por las noches a los mapaches y no era raro encontrar alguno muerto, aplastado por un coche al alejarse de la basura de los Lisbon (Eugenides, 137).

Es en este punto cuando el declive y deterioro empieza a ligarse con la muerte. Un siete de enero, al reanudarse las clases, cuando ya ni el señor Lisbon sale de la casa tras haber sido despedido, es cuando los narradores sentencian “a partir de aquel día la casa murió de verdad” y hablan de “una casa que se había convertido en un gran ataúd” (Eugenides, 152 - 153).

Con tales descripciones parece inimaginable que dicha casa encaje con la imagen de una de esas viviendas suburbanas soñadas. Se transforma por completo el ambiente, “no había nadie que se acercase demasiado, ni que se aventurara a entrar en aquella casa, ni nuestros padres ni nuestras madres, ni siquiera el cura” (Eugenides, 149).

A nivel visual, en la película, dicha decadencia queda en evidencia, por ejemplo, a través de los planos subjetivos de los narradores que miran desde sus casas o ventanas enmarcando a las jóvenes Lisbon. Al comienzo (04:43) las chicas son observadas por los jóvenes mientras están *afuera*, en aquel jardín todavía verde, de césped cuidado y sol radiante. Aunque denotan cierta desilusión por la vida, las jóvenes respiran aire libre.

²⁶ Relaciona directamente el encierro de las chicas (y los sentimientos que estas experimentaron) con el estado de la casa. Asimismo, culpa de ello a la madre sobreprotectora y, por ende responsable de la ausencia de libertad de sus hijas (más adelante se tratará).

²⁷ De nuevo se denota cómo el comportamiento de la naturaleza va en paralelo con la vida de las niñas y su decadencia por la falta de libertad.



Las chicas en el jardín de su casa mientras están siendo observadas por los narradores

Más avanzada la trama, (1:11:35) otro plano subjetivo de los narradores nos muestra la figura de Therese (saliendo por un momento de su casa durante el encierro – *adentro*- para sacar los catálogos del buzón que las chicas habían pedido por correo). Emborronada por la oscuridad y las ramas de aquella vegetación creciente que envuelve la casa, apenas se intuye la silueta de la joven ahora alumbrada por una tenue luz azulada que resalta el blanco virginal de su camión. Se respira un ambiente incómodo, desconcertante y misterioso enfatizado aún más por el sonido inquietante de los insectos que acompaña a la escena, además de por la sensación de frío que envuelve a la joven.



Therese sale de su casa durante el encierro a recoger los catálogos que han encargado

El doble giro del gótico suburbano consiste en tomar el hogar familiar como reflejo de la decadencia de una estirpe pero, lejos de grandes mansiones sobrecogedoras, las historias tienen lugar “en casas anodinas de modestas dimensiones que en nada destacan sobre otras casas igualmente anodinas” (Méndez, 120). Coppola simboliza y enfatiza la metafórica decadencia que sufre la casa de los Lisbon a través de un *time-lapse* que comienza con un plano general de la casa totalmente asalvajada, cubierta por árboles que están señalados por la enfermedad del escarabajo con aquel llamativo cartel naranja. Dedicó varios segundos (1:10:34 - 1:10:57) a este *time-lapse* con el que muestra el paso

del tiempo: días y noches que ven deteriorar la casa. El verdor del césped cuidado deja paso al marrón de las hojas del otoño y la suciedad de la basura sin recoger.



La decadencia de la casa de los Lisbon en planos generales

Como bien se ha descrito, unas de las máximas del suburbio son la tranquilidad y la seguridad del espacio, esto hace que sea habitual no preocuparse por cerrar las puertas con llaves por la noche (lo que permitiría a los jóvenes entrar en casa de las Lisbon la noche del suicidio colectivo de las cuatro hermanas) o que las ventanas estén descubiertas de forma permanente, sin necesidad de persianas o cortinas, quizás tan solo con la presencia de finos visillos. Esta peculiar característica es la que permite a los jóvenes narradores (y a todo el vecindario) asistir a la vida de las hermanas Lisbon a pesar de que ellas pasen la mayor parte del tiempo encerradas en aquella casa:

La visibilidad constante del interior de la casa suburbana y de las actividades de sus habitantes tranquiliza, por un lado al que vive en ella, pero también a los demás miembros de la comunidad: cualquier atisbo de disconformidad, visible desde el exterior, puede ser motivo de expulsión de la comunidad, siquiera metafóricamente a través del ostracismo social (Méndez, 120).

Se eleva aquí otra de las características de estas zonas residenciales, donde los vecinos viven más preocupados por la vida del de al lado que por la suya propia. Es así como se despliega todo un coro de voces que opinan sobre el suicidio de las hermanas Lisbon.

Abundantes son los planos subjetivos de los jóvenes (o de vecinos del barrio) que Coppola utiliza para mostrar a las chicas en su casa siendo observadas. Asimismo, otros planos encuadran directamente a los chicos mirando desde lejos a las niñas, por ejemplo

(1:07:15) cuando observan con telescopio y prismáticos desde la ventana a Lux en el tejado mientras hace el amor con otros chicos.



Los chicos observan desde sus casa a Lux haciendo el amor en el balcón

Otro ejemplo acontece cuando las chicas Lisbon encerradas miran cómo van a talar las ramas del árbol de su jardín (1:05:58).



Las chicas observan desde su casa encerradas

Más evidente aún, esa mirada que irrumpe en el espacio íntimo es retratada por Coppola con maestría al comienzo de la película (04:25) a través de un plano subjetivo de una vecina desde la ventana en el que se ve cómo observa a la familia Lisbon (familia que supone un punto de mira asegurado en tanto que da que hablar porque sale de lo establecido como norma). Este momento supone toda una declaración de intenciones por parte de la directora con la que define a aquella sociedad de clase media. Un leve *travelling* hacia atrás va alejándose de la ventana (a través de la que se ve a la señora Lisbon llegando a casa) hacia el interior de una habitación y termina mostrando a una primera vecina que habla por teléfono sobre el suicidio de Cecilia: “Joan, no fue ningún accidente. Desde luego la culpa de que ocurran estas cosas es de los padres” (04:23); tras ello, la voz en *off* de los narradores concluye “todos querían saber por qué Cecilia había intentado suicidarse” (04:29). Una vez dentro de la casa de la vecina, por puesta en serie, se pasa a un plano del interior de otra vivienda del vecindario donde otras dos mujeres (siendo entrevistadas) protagonizan ahora la escena. En este momento imagen y sonido se funden retratando a la perfección el sentir de aquella sociedad plana y mirona, que no tiene otra aspiración que conocer al detalle y criticar la vida de los de su alrededor, siendo el primero en prejuzgar al otro, principalmente si se sale de la ley suburbana que moldea y uniforma al individuo por igual. “-Ella no quería morir, solo irse

de esa casa” dice una de ellas, a lo que la otra responde: “–Quería huir de esa *horterada* de casa”, mientras ambas ocupan el interior de la casa más horterera que aparece en todo el largometraje, acorde con su vestimenta y peinados. De nuevo se presenta el hogar como encarnación de la personalidad de sus habitantes, de unos habitantes que miran y hablan de los demás criticándolos pero nunca de ellos mismos.



7.2.2.3. El suburbio y la mujer

El sueño suburbano poco a poco se va tornando en una pesadilla de conformidad que atormenta a gran parte de la sociedad estadounidense. Ese ansia de protección y seguridad de la que se hablaba llega incluso a enfatizarse si ponemos la mirada sobre las mujeres. Estas quedan recluidas en el hogar familiar por su propia seguridad donde además pueden sobreproteger a los suyos. Encontramos una imagen de la mujer, en palabras de Méndez, como “ángel de la casa victoriano, como limitación y llega a anhelar la sorpresa e inseguridad que le proporcionaría una vida en contextos menos protegidos pero más emocionantes” algo que ya experimentan las jóvenes Lisbon, incluso Cecilia (siendo esta la primera), quien se encuentra a las puertas de la adolescencia. El suburbio se convierte en un espacio ideal que intenta obviar la realidad que se cuele entre las vallas de las urbanizaciones, donde, las mujeres “en lugar de ser felices, bien caen en la depresión y en la locura o se reúnen en la cocina para conjurar, no alrededor de un caldero (pero sí de electrodomésticos de última generación), aquellas emociones que no existen en el espacio de sus hogares” (Méndez, 121). Las hermanas lo hacen en su habitación, rodeadas de sus pertenencias y a través de revistas y catálogos que les permiten dar rienda suelta a su imaginación y dar un salto conectando con el mundo exterior.

Méndez trae a colación las teorías de Betty Friedan en cuya obra, *The Feminine Mystique*, Friedan detecta un problema en las mujeres norteamericanas en los años

cincuenta y sesenta. Mujeres educadas y cultas (aunque en su justa medida), desde que nacen ven cómo les viene impuesto un modelo de vida y unas aspiraciones. Matrimonios felices y familias modelos como los de aquel suburbio de Michigan, donde la esposa y madre puede manifestar su instinto maternal siempre atada a las tareas de un hogar que deben mantener impecable. Ahí encontramos a la propia señora Lisbon, ama de su casa, madre de sus hijas, cuya razón de ser es (sobre)protegerlas, y a quienes atiende (y moldea) hasta incluso confeccionarle los vestidos. Friedan llega a utilizar el término “comfortable concentration camps” (Méndez, 122) para designar aquel modo de vida que ata a las mujeres a roles de géneros que le son atribuidos. “El hogar suburbano se convierte en una cárcel o lugar de encierro para la mujer, que pasa metafóricamente a ser una versión actualizada de la damisela en apuros amenazada por un villano que la mantiene encerrada” (Méndez, 122). No obstante, algunas mujeres consiguen hacer frente a ese encierro doméstico, como es el caso de las hermanas Lisbon, aunque tengan que recurrir al modo de huida más drástico y trágico (según cómo se mire). Al concluir de la novela, cuando los jóvenes toman consciencia de la realidad existente, declaran: “al final, la tortura que había destrozado a las hermanas Lisbon indicaba una renuncia razonada a aceptar el mundo tal como se les concedía, tan lleno de defectos” (Eugenides, 226).

7.2.3. La señora Lisbon: guardiana de una prisión suicida (el *adentro*)²⁸

Carole Delva advierte diferentes vertientes de madres estereotipadas que aparecen en el relato de Eugenides. En primer lugar destaca la madre simbólica idealizada por antonomasia, la más pura y casta Virgen María. Esta responde al arquetipo y figura de Virgen Madre, en palabras de Delva, “the role of the virgin and that of the mother are combined to form one hyper-idealized image of chaste femininity” (Delva, 62). Para Delva, el interés de Cecilia hacia la Virgen María sería explicado, en parte, por un rechazo de la joven hacia su propia madre alejada de aquel ideal, en pos de una figura materna más pura y amorosa.²⁹

28 Dejar ese título o buscar una cita y así que sea igual que los títulos de apartados inferiores (hay varias referidas como la que añado debajo del título).

29 No obstante, la autora deja claro que el ideal de la Virgen María no es realista.

La imagen de la Virgen suele aparecer en la narrativa junto a detalles que remiten a la sexualidad femenina, rompiendo la razón de ser de esta figura y aludiendo así al ya reconocido trinomio recurrente en la historia: sexualidad, religión y muerte. Coppola lo evidencia en planos como estos donde, por un lado, esa figura de la Virgen iluminada aparece perfectamente integrada entre los cosméticos y objetos banales de las chicas o, por otro lado, la estampa de la Virgen que se le cae a Cecilia en su primer intento de suicidio y aparece manchada de sangre, un fluido especialmente ligado al género femenino (y su maduración) mencionado de forma constante en la novela por las alusiones a la menstruación.



El imaginario de la Virgen María entre las pertenencias de las Lisbon

La figura materna sobre la que recae mayor protagonismo es, sin duda, la señora Lisbon. Esta representa un nuevo estereotipo femenino, el de la madre fría, impositiva, distante y controladora. Podría decirse que responde al perfil de *madre castradora* definido por Virginia Guarinos como aquella que “coarta la libertad de acción y pensamiento de sus hijos, [...] llegándole a crear secuelas psicológicas irreversibles. También suelen ser maduras y de aspecto severo” (Guarinos, 115). Acorde con ello, en la escritura de Eugenides se enfatiza la sutil crítica al conservadurismo en torno al despertar de la sexualidad de los hijos que se instauraba en aquellas sociedades estadounidenses regidas por la religiosidad.

La descripción de este personaje comienza a construirse detallando primero características físicas que la hacen diferir de sus propias hijas, colocándola en las antípodas de lo que encarnan las jóvenes: “nadie entendía que el señor y la señora Lisbon hubiesen engendrado unas hijas tan guapas” (Eugenides, 13). “Cuando uno observaba a la señora Lisbon, en vano buscaba en ella algún signo de la belleza que pudo constituir uno de sus atributos”. De alguna forma, la señora Lisbon se convierte así en la principal villana de la historia (Delva, 63). Con su carácter autoritario, la madre será la forma de coacción más directa y evidente a la que se enfrentan las Lisbon “con el bolso fuertemente

agarrado en la mano, comprobaba que ninguna de sus hijas llevara ni sombra de pintura en la cara antes de dejarlas subir al coche, y no era raro que ordenara a Lux que volviera a meterse dentro y se pusiera otra blusa menos llamativa” (Eugenides 14)³⁰.

La Sra. Lisbon vive lejos de los ideales del presente que le tocó vivir, retirada en su universo conservador y católico. Moviada por un sentimiento trágico que le aleja aún más de la sociedad que constituye su presente, crea un universo único en el interior de su casa (el *adentro*) protagonizado por dicha tragedia. “Era una mujer que provenía de raza triste”, denotan los narradores, “la cosa no había empezado con Cecilia, sino que aquella tristeza se había iniciado mucho antes, antes de América. Las chicas también la tenían” (Eugenides, 114). Cuando los jóvenes van a recoger a las hermanas Lisbon para llevarlas al baile, uno de ellos, Joe Hill Conley, repara en que la señora Lisbon “tenía el aspecto contenido de una persona que ha estado llorando en la habitación de al lado”, “había advertido un dolor antiguo que emanaba de toda su persona, algo que era el compendio del dolor de toda su familia” (Eugenides, 114).

La señora Lisbon buscaba hacer perdurar y proteger el carácter virginal y puro de sus hijas. Esto aparece ligado al espíritu anticuado y aferrado al pasado que profeta dicha madre, algo que se deja ver simbólicamente desde la decoración de la casa, hasta la vestimenta de la propia familia, especialmente de las hijas³¹. Cuando entran por primera vez en la vivienda, los jóvenes narradores reparan en la peculiar decoración, llamando especialmente su atención los “cinco pares de amarillentos zapatitos de bebé perpetuando para siempre el insulso estadio que había sido la primera infancia de las hermanas Lisbon” (Eugenides 28).



Los zapatos de bebés de las Lisbon decoran su casa

Llama la atención que desde los propios nombres de las cinco hijas se entabla la estrecha relación con el universo sagrado: Therese, Mary y Cecilia encuentran claros

³⁰ Cuando la señora Lisbon encierra a sus hijas en la casa, el narrador advierte: “-Sentí en la boca del estómago que aquellas chicas ya no volverían a salir en su vida –Nos dijo Kevin Head unos años más tarde. La vieja bruja las había vuelto a encerrar. No me preguntéis cómo lo supe, pero fue así”. (Eugenides, 131). Evidencia cómo la señora Lisbon era vista desde fuera (como una “vieja bruja”) por esos jóvenes.

³¹ Se completará más adelante el sentido que entrañan sus vestidos.

referentes católicos, mientras Bonnie significa *buena* y Lux significa *luz*. Esto deja ver el carácter controlador y calculador de la señora Lisbon, una madre que cuida hasta el mínimo detalle, elevando así una segunda barrera infranqueable alrededor de las hermanas.

Es relevante señalar que por parte del catolicismo no hay aceptación del suicidio. El suicidio es, “como había dicho Aristóteles, un acto contra la sociedad, la comunidad y el Estado. Pero también, y sobre todo, un acto contra Dios, que ha dado vida al hombre” (Pérez y Sánchez, 73). Es por ello que la señora Lisbon en todo momento intenta ocultar la voluntad de suicidio de sus hijas. En el caso de Cecilia, su madre siempre se refiere al suicidio como un “accidente” quitando la más mínima importancia que pudiera recaer sobre el hecho:

la señora Lisbon hizo referencia al «accidente de Cecilia», y habló del asunto como si la niña se hubiera cortado al caer. Sin embargo, Paul Baldino, perturbado por la visión de la sangre nos habló del asunto [...] y no dejó lugar a dudas sobre que Cecilia había perpetrado un acto de violencia contra sí misma (Eugenides, 19).

A la vista está, que cuando el cura acude a casa de los Lisbon tras el suicidio de Cecilia, lo primero que le dice a la madre para tranquilizarla es “quería decirle que he registrado la muerte de Cecilia como un accidente” (21:43).

Sin embargo, recordemos que el suicidio de las Lisbon lo entendíamos como manifestación final de la pasión de las hermanas, como forma de expresarse libremente, en tanto que supone la manera de escapar de aquel encierro y de aquella vida que no les correspondía. Es por ello que la neutralización del suicidio de Cecilia por parte de la señora Lisbon hace que dicha manifestación pierda su sentido (en contra de la voluntad de Cecilia), lo que lleva a las demás chicas a construir todo un espectáculo meditado para “que ni su muerte, ni la de sus hermanas, puedan esconderse tras la palabra *accidente*” (Flores, 256).

Retomemos de nuevo aquí el sentido que juega la casa suburbana como espacio (ya explicado en el punto 7.2.2.2. *La casa suburbana como símbolo*). Se hablaba de la simbología ligada a este espacio, sin embargo, en esta historia el asunto va aún más lejos en tanto que se consolida una unión entre la casa (como espacio del *adentro*) y el universo

y la ley de la señora Lisbon (que lidera aquel espacio interior). Asimismo, para Flores, la pasión que gobierna en la madre es el miedo³², un miedo al *afuera* acrecentado por esa visión católica que cree que el pecado habita en el mundo exterior dominado por las drogas, el sexo, la pasión y el alcohol, entre otros aspectos (para ella prohibidos). Es por ello que, en palabras de Pamela Flores, ese miedo “ha construido una frontera simbólica tan sólida que ni las hijas se atreven a salir, ni los vecinos a entrar” (Flores, 240). La casa queda transformada en una prisión donde las niñas no encuentran su razón de ser, donde su madre elimina cualquier vestigio de su subjetividad³³. Se ensalza así el conflicto irresoluble entre el miedo (de la madre) y el deseo (de las jóvenes) que conduce hacia una dualidad de espacios separados: la prisión que supone el *adentro* de la vivienda y el *afuera* deseado.

Según Flores (241), esta división de los espacios³⁴ imprime un sentido al acontecer de los hechos. Por ejemplo, no es casualidad que la primera fiesta celebrada (por los padres para las hijas) tras escuchar el consejo del psiquiatra, quien advierte sobre la necesidad de “suavizar las normas” y permitir la relación de las chicas con los jóvenes de su edad, se realiza en el interior de la casa. Esto es traducido en fracaso (por puesta en serie acontece seguidamente el suicidio definitivo de Cecilia) porque no se corresponde con la manifestación del deseo de las niñas. “Nunca habíamos estado en una fiesta con custodia” declararon los chicos (Eugenides, 30), descripción que evidencia que es la voluntad de la madre (del miedo hacia un *afuera* peligroso) la que se satisface en este caso, y no el deseo de las jóvenes de traspasar las barreras sin vigilancia y dar rienda suelta a su libertad. Tras ello, la impotencia de Cecilia se convierte en desesperanza que le lleva a la muerte.

De igual manera, el primer intento de suicidio de Cecilia se genera *dentro* de casa, justamente en el baño, mientras la actualización del mismo acontece en el exterior. El fracaso del primer simulacro fallido lleva a Cecilia a saltar literalmente por la ventana de su casa en un segundo intento de escapar hacia el exterior soñado. Es precisamente la verja, signo de frontera materializado, el instrumento con el que muere Cecilia,

³² También ligado a esa filosofía suburbana descrita previamente donde el *afuera* es seguro y los otros son confiables. Pero más allá del suburbio se despliega un mundo de inseguridades. La señora Lisbon no comparte los ideales de su presente, para ella, el espacio cotidiano es un espacio del pecado y del mal estableciéndose la distancia entre la forma de ver el mundo de la señora Lisbon y sus hijas.

³³ Un claro ejemplo de ello es cuando obliga a Lux a deshacerse de todos sus discos de rock and roll, elementos que conectan a las niñas con la cultura del momento.

³⁴ Una división de espacios que antepone un *adentro* y *afuera*, y un *arriba* y *abajo*, como espacios contrapuestos con implicaciones diferentes.

evidenciando la imposibilidad de expresión fruto del encierro. Tras este suceso, los vecinos deciden eliminar la verja de la casa (sin ayuda de los Lisbon), con lo que simbólicamente eliminan una barrera física que contribuía a consolidar la frontera. Asimismo, esto conlleva que a partir de la muerte de la menor de las Lisbon (y la consecuente retirada de la valla), la madre refuerce la barrera a nivel simbólico endureciendo las normas e imponiendo el encierro total de las hermanas. Asimismo, en una doble lectura, eliminar esa verja supone, una vez más, ocultar el problema, lo que según Flores implica “querer negar lo que la manifestación significa; y el eliminarla, poder hacerlo” (Flores, 242). Tras esto apuntan los jóvenes “todos se sentían mejor, como cuando se ha limpiado un lago o el aire o el campo vecino destruido por las bombas. Era poco lo que podía hacerse para salvarnos, pero por lo menos la verja había desaparecido”³⁵ (Eugenides, 56).

En definitiva, todo este imaginario religioso de la señora Lisbon hace que las niñas vivan entre dos formas de entender el mundo irreconciliables, una (de cara al interior de su casa) de acuerdo con los valores aferrados a una Modernidad cerrada, unívoca y clara; frente a la Postmodernidad exterior, fundada en lo cambiante, fragmentario y múltiple. Flores apunta que los idearios enfrentados (voluntad de poder de la madre frente a deseo de las niñas) se apasionan y solo pueden resolverse con la desaparición de una de las partes (Flores, 256):

La madre nunca comprendió lo que sucedió porque en su universo pasional, no estaba el deseo. Los chicos-narradores tampoco, porque en su universo pasional, no estaba la desesperación. Ellas, instaladas en la desesperación por el deseo insatisfecho, asumen el suicidio como salida (Flores, 257).

7.2.4. “Está muy claro, doctor, que usted nunca ha sido una niña de trece años”
(Cecilia Lisbon).

(Eugenides, 13)

³⁵ Nótense el tono irónico que Eugenides imprime en las palabras del narrador (esa generación decadente) y el doble sentido que esta suele ocultar, pues ese lago está totalmente contaminado, como si nunca su hubiera limpiado, pero es más importante ocultar ese problema y eliminar esa verja para ayudar aquella generación de jóvenes a obviar los verdaderos problemas.

Como ya se ha explicado al hablar de la voz de los narradores, las chicas Lisbon son observadas a través de una visión mítica y ciertamente estereotipada, principalmente en lo que a adolescencia y sexualidad se refiere. Las jóvenes se manifiestan como criaturas puras y sexuales a la vez. No obstante, se trata de una sexualidad en desarrollo, siendo esta misma la que pone en peligro la pureza virginal de las niñas que tanto protege su madre. Según explica Carole Delva, se establece una dualidad constituida “by the age-old virgin/whore dichotomy, a concept which identifies women as either innocent and virginal, or harlots” (Delva, 59). Sin embargo, para la mujer adulta la adolescente encarna ambas posiciones, mezclando un físico cada vez más femenino con una mentalidad todavía infantil. Las constantes descripciones de las Lisbon por parte de los chicos (previamente detalladas)³⁶, manifiestan esta doble visión entre lo infantil y sexual.

Simbólicamente esto queda plasmado en la novela cuando los narradores hacen referencia a la vestimenta de las chicas:

la señora Lisbon no les había comprado vestidos nuevos, por lo que llevaban los mismos del año anterior. Era ropa decorosa pero excesivamente ceñida (pese a todo, las hermanas Lisbon seguían desarrollándose) y parecían incómodas (Eugenides, 63).

Esto da pie a ese doble sentido, la intención materna de hacer perpetuar el aspecto virginal, puro y recatado de sus hijas se vuelve en su contra dejando ver el lado sensual de las adolescentes.

No solo con ello, la señora Lisbon, tremendamente católica y protectora, es la que confecciona los vestidos de sus hijas para el baile imponiendo su propia norma. Simbólicamente supone, una vez más, una representación de la coacción de la libertad de las niñas para expresarse y ser ellas mismas quedando alineadas bajo las normas maternas³⁷.

³⁶ Por ejemplo, la escena en la que Peter Sissen entra en casa de los Lisbon, o cuando encuentran el diario de Cecilia...

³⁷ En este pasaje ya se advierte, a modo de presagio, el encierro que sufrirán las jóvenes más adelante. Este es simbolizado a través de las flores blancas (puras como ellas) que los chicos les regalan envueltas en unas cajas de plástico. “Lux examinó la flor encerrada en la cápsula contra el tiempo” tal y como quedarían ellas (Eugenides, 116).

La noche del baile, cuando las Lisbon bajan las escaleras de su casa, los chicos ya las esperan abajo ansiosos por verlas. “Los vestidos holgados que llevaban le recordaron a Kevin Head las túnicas de los niños que cantan en los coros” a lo que este joven contesta “creo, personalmente, que aquellos vestidos les gustaban. O a lo mejor es que estaban tan contentas de poder salir que no les importaba lo que llevasen. Tampoco a mí me importaba. Estaban guapísimas” (Eugenides, 115).



Fotografía que toma el señor Lisbon justo la noche del baile (48:13, Coppola)

Para esta importante ocasión, la indumentaria cosida por la señora Lisbon (esta vez más a conciencia que nunca) vuelve a ser blanca, amplia y vaporosa:

Las chicas se habían paseado por estanterías llenas de cortes de tela, con el patrón en papel de un vestido de ensueño, pese a que importaba poco el vestido que pudiesen escoger. La señora Lisbon añadió un par de centímetros al perímetro torácico y cuatro más a las cinturas y al dobladillo y los vestidos se convirtieron en cuatro sacos informes e idénticos. –Te dabas cuenta de la esbeltez de su cuerpo debajo de todas aquellas ropas (Eugenides, 112).



Las chicas eufóricas decidiendo el vestido para el baile. Claramente la madre lleva el mando y todas la siguen (47:55, Coppola)

Cuando los chicos ven a las hermanas observan que “por suerte, los vestidos y los peinados las hacían homogéneas” (Eugenides, 115). No hay diferencia entre las hermanas (todas recortadas por los patrones maternos), lo que es percibido por los jóvenes como una suerte inocente, en tanto que no encuentran dificultad para elegir entre una chica y otra.

No obstante, esa sexualidad creciente de las hermanas adolescentes no puede ser ocultada ni por los más hogareños vestidos³⁸. Ya en el baile, se sigue haciendo alusión al vestuario, convirtiéndose este en un elemento de atrezzo esencial. Trip advierte sobre el vestido de Lux que “aquel saco informe que llevaba por vestido no hizo sino acrecentar su deseo” (Eugenides, 124). Esos trajes blancos y virginales, totalmente desajustados, se alzan contra el espíritu tradicionalista de la madre. Los chicos señalan el atractivo de las jóvenes a través de aquellas telas vaporosas y ligeras. Ocurre aquello de que lo prohibido se desea aún más si cabe, algo que se extrapola a toda la doctrina de la señora Lisbon. Esa rigidez impuesta por la madre enfocada a la sobreprotección de sus hijas se vuelve contra ella. Yendo aún más allá, es precisamente un hilo del vestido de una de las chicas, Mary, el que la une al reloj de David Stark, acercándola cada vez más a él hasta que este le pregunta “-¿Lo pasas bien?”, a lo que ella responde “- No lo había pasado tan bien en toda mi vida” (Eugenides, 124) sentenciando con esta declaración el sentido y la importancia de dicho acontecimiento en el que las niñas, por primera vez, actúan lo más próximo a la libertad que nunca.



Los chicos recogen a las Lisbon en su casa para llevarlas al baile

El vestido como símbolo toma especial protagonismo en la hermana menor. Cecilia se muestra diferente a sus hermanas en todo momento. A pesar de ser la más pequeña es la que encarna desde un primer momento el sentimiento trágico que le lleva a ser la primera en suicidarse. Siempre viste un “antiguo traje de novia del que había cortado el dobladillo y que nunca se quitaba de encima” (Eugenides, 11), incluso ingresada, “Cecilia se había negado a ponerse la bata del hospital y había pedido su vestido de novia” (Eugenides, 20). Al volver de la clínica seguía llevando la misma ropa, pero esta vez iba “descalza y llevaba sucios los pies” (Eugenides, 21).

³⁸ Hay un momento culminante justo antes de bajar del coche de los chicos para entrar en el baile en el que Joe Hill Conley exclama “que no se muera ninguna virgen” (Eugenides, 118). Es toda una declaración de intenciones y un adelanto a lo que supondrá aquel momento. El baile es un punto de inflexión en la historia que cambiará la vida de las jóvenes sometiéndolas a un encierro total.



Cecilia siempre viste su antiguo vestido de novia

Carole Delva habla en su estudio sobre el significado de los vestidos de novia, en tanto que simbolizan la inocencia y la pureza femenina (Delva, 50). Asimismo, puede simbolizar un paso más hacia la madurez que hace avanzar a un mundo adulto. Cecilia, a sus 13 años, está entrando en la adolescencia y encarna claramente ese sentir femenino que comienza a madurar, a la par que sigue todavía anclada en la infancia. “Era un vestido de los años veinte con lentejuelas en la parte del pecho, que ella no llenaba”, “y cuyo bajo había cortado en zigzag para que llegara por encima de las excoriadas rodillas” (Eugenides, 29). Claramente el vestido de novia no encaja en un cuerpo de 13 años, pero Cecilia se empeña en jugar a ser una novia. Asimismo, el hecho de que el traje este sucio, desgastado y recortado da una vuelta de tuerca al aspecto pulcro y puro de una novia. Yendo aún más lejos, en la fiesta del sótano Cecilia sigue vistiendo aquel traje pero esta vez “llevaba los labios pintados de rojo rabioso, lo que le daba aspecto de una puta desquiciada, pero se comportaba como si allí no hubiera nadie más que ella” (Eugenides, 29). Es aquí donde Cecilia representa esa dualidad femenina antes mencionada, encarnando tanto a la virgen como a la ramera previamente señaladas. En relación con este aspecto, Carole Delva puntualiza “however, the fact that her lips are coloured with crayon and not lipstick again emphasizes the artificiality of the roles projected unto her. Crayons are what child uses, she is only playing” (Delva, 61). Esto supone un salto más allá demostrando cómo los estereotipos herméticos prescritos a las mujeres no son realistas y que los roles que los jóvenes asocian a las chicas Lisbon las reducen a meras representaciones estereotipadas.



Cecilia decepcionada frente al espíritu jovial de sus hermanas en la fiesta del sótano

Pero la obsesión de Cecilia por los objetos que representan la pureza femenina idealizada no acaba aquí. Como es sabido, cuando la encuentran en la bañera, Cecilia lleva consigo una estampa de la Virgen María demostrando su fascinación por esta virgen arquetípica. Para Carole Devora esto entra en relación con el miedo que experimentan las heroínas adolescentes hacia la feminidad y sus limitaciones, que les lleva a aferrarse a su infancia por ese temor a crecer (Devora, 61), lo que da pie a fuertes contradicciones en el sentir de la joven. Cecilia, al ser la pequeña de cinco hermanas, ve en ellas el reflejo de lo que le espera por parte de esa sociedad y de la adolescencia. Es la primera en tomar consciencia³⁹ de ese “mundo decadente” al que tanto alude Eugenides, y decide, de manera incomprensible, dar el paso renunciando a todo aquello que le espera.

En todo momento Cecilia demuestra experimentar un sentir totalmente diferente al de sus cuatro hermanas mayores (principalmente al de Lux). Mientras las demás están ligadas a los entresijos de su tiempo (y de su edad), siempre riéndose y buscando la complicidad con los chicos, Cecilia permanece en un segundo plano, seria, taciturna como decepcionada con esa realidad. Como se apuntaba anteriormente, podría decirse que es la primera en madurar y en tomar consciencia de la decepción de su tiempo. De hecho, son sus propias hermanas las que advierten en más de una ocasión “Cecilia era rara, nosotras no [...] lo que queremos es vivir, si nos dejan” (Eugenides, 125). Más adelante estas chicas pierden toda esperanza de vida.



Mientras sus hermanas se ríen y coquetean en la cena con Peter Sissen Cecilia permanece al margen desencantada

³⁹ Cecilia es la primera en tomar consciencia de ese mundo, es la primera en madurar, lo que también quedaba plasmado simbólicamente en aquel vestido.

Cabe hacer hincapié en que quien finalmente quita el vestido de novia a Cecilia (claramente en contra de la voluntad de la chica) es su madre, justo cuando Cecilia va a ser enterrada. Una vez muerta:

Cecilia fue emergiendo del féretro como la imagen de una ilusión óptica. Ya no llevaba el vestido de novia, que finalmente la señora Lisbon había tirado, sino uno de color crema con cuello de blonda, que su abuela le había regalado para unas Navidades pero que ella se había negado a llevar en vida (Eugenides, 40).

Desde este momento, el sentir de la señora Lisbon vuelve a perpetuar en la casa, ahora más a conciencia que nunca.

Para concluir, recordar la frase sentenciadora que confirma el sentir de Cecilia, aquella famosa respuesta que la joven da al doctor cuando este le pregunta “- ¿Qué haces aquí, guapa? Si todavía no tienes edad para saber lo mala que es la vida...” y ella responde a modo de “nota póstuma”: “-Está muy claro, doctor, que usted nunca ha sido una niña de trece años”.

Las demás hermanas presentan un carácter diferente al de Cecilia. Por su parte, Lux es la menos recatada, siendo la que se muestra más afectada frente a la represión y al encierro. Su lucha por mantener su personalidad viva y ser ella misma es la más evidente, es por ello que puede considerarse la “rebelde” de la familia. Tras perder la virginidad con Trip Fontaine llega incluso a interpretar un papel de *femme fatale*, haciendo el amor en el tejado de su casa con diferentes chicos a los que deja cautivados. El resto de chicas, Therese, Bonnie y Mary responden a una personalidad más similar entre ellas aunque menos desarrollada en la historia de forma individual. Son menos atrevidas e impulsivas que Lux pero normalmente suelen apoyar sus paso al reír las gracias de su hermana.

Las hermanas encuentran diferentes vías de evasión (acorde con sus personalidades) que les permiten “escapar” del encierro. Mientras Cecilia, más “soñadora”, lo hacía a través de la imaginación y plasmándolo en su diario; Lux recurre a lo físico, al cuerpo, como vía de escape al exterior⁴⁰. Como ya se ha detallado, la mayoría de historias que impregnan el diario de Cecilia acontecen en un exterior de

⁴⁰ Numerosos son los planos que detienen la historia para mostrar los andares de la chica, o detalles del personaje como sus labios, sus ojos, su rostro, movimientos del pelo... que enfatizan su sexualidad.

ensueño, rodeado de naturaleza, animales, luz... Mientras, Lux (también en un exterior) termina haciendo el amor con chicos en el tejado de su propia casa o en las pistas del colegio.

La aparición de Trip en escena traerá consigo un punto de inflexión. Este chico encarna todo lo contrario a lo que implica el ideal tradicional imperante en casa de los Lisbon. Trip vive un modelo de vida hedonista y libre. Su padre tiene ahora una relación con otro hombre y pasa la vida recorriendo el mundo de hotel en hotel. Fuma hierba y es todo un mujeriego que además perdió la virginidad con una mujer de treinta y tantos, todo lo que una madre como la señora Lisbon no desearía para sus hijas. Pero Lux desea lo prohibido, elevándose en contra de sus padres e incluso de determinados principios sociales. Es por ello que siempre aparece ligada y tentada por el pecado. De hecho, el comportamiento de Lux al incumplir las normas de su madre la noche del baile es lo que desencadena el encierro total, siendo esto algo señalado simbólicamente a modo de presagio en varias ocasiones antes de que acontezca. Un ejemplo es cuando Trip va al aula del señor Lisbon a pedirle permiso para llevar a Lux al baile (45:50). Es en este momento cuando se describe con detalle la fotografía de sus hijas que el padre tiene en la mesa, la cual Coppola muestra en campo durante toda la conversación:

Trip Fontaine comprendió que se le cerraban las puertas. Entonces vio la fotografía familiar que el señor Lisbon tenía sobre la mesa: Lux, de pie delante de una noria, sostenía en la mano una *manzana roja* recubierta de caramelo en cuya reluciente superficie se reflejaba su regordeta barbilla”. Lux estaba a punto de morder la manzana y, en ese momento, Trip preguntó “-¿Y si vamos en grupo?”, justo lo que supondría la clave para obtener el permiso de los padres (Eugenides, 108).



Trip pide al señor Lisbon permiso para llevar a Lux al baile

Otra evidencia se halla cuando el señor Lisbon hace la fotografía a las chicas antes del baile y justo en ese momento “sobre la cabeza de Lux cayó un goterón que le fue a parar a la mejilla un segundo antes de que el señor Lisbon dijera: «¡Cuidado!» (Eugenides, 113). Así lo muestra Coppola también en la película (en la fotografía del

momento antes del baile; en el apartado 7.2.4. “*Está muy claro, doctor, que usted nunca ha sido una niña de trece años*” (Cecilia Lisbon), en la pág. 31).

Finalmente, Trip consigue llevar a las chicas al baile siendo esta la primera vez que salen de casa sin sus padres y acompañadas por chicos. El baile es el momento de mayor éxtasis y diversión que experimentan las Lisbon en tanto que se sienten libres y pueden ser ellas mismas lejos del control materno. “Nunca nadie había visto a las hermanas Lisbon tan contentas como aquel día, tan sociables, tan parlanchinas” (Eugenides, 125) afirman los niños, mientras Mary apunta “- No lo había pasado tan bien en toda mi vida”.

Coppola muestra a nivel audiovisual cómo las hermanas acceden literalmente al cielo⁴¹ (52:51 – 58:17). La fiesta está decorada con estrellas plateadas, serpentinas y globos en tonos azules y dorados junto a luces brillantes que se mezclan creando una atmósfera de ensueño, unida a una música acorde con la misma, donde las hermanas sí que parecen “ángeles” como en más de una ocasión las describen los chicos. Las imágenes del baile se entremezclan y se funden entre sí, mientras las chicas bailan con los chicos rodeados de todos los alumnos del instituto que también se mueven al ritmo de la música. Rápidos movimientos de cámaras y barridos muestran la jovial escena pasando de unos a otros, revelando el ambiente festivo y creando una atmósfera de toques oníricos.



⁴¹ El cielo es un lugar que simbólicamente ya ha aparecido más veces en la trama ligado al deseo y la libertad, ejemplo: en la secuencia inicial ya se advierte a Lux guiñando un ojo sobre el fondo de un cielo azul con nubes; o en el diario de Cecilia.



Las hermanas Lisbon se divierten en el baile junto a los chicos

El momento culminante de la fiesta acontece cuando Lux y Trip son nombrados reyes del baile. Ambos salen desde debajo (espacio situado *abajo*) de la mesa donde estaban escondidos para subir (*arriba*)⁴² al escenario y ser coronados. “Sobre el escenario, entre luces y estrellas, coronada como la reina de la fiesta, Lux encuentra el paraíso. Sus hermanas aplauden felices” (Flores, 247). Lux ha conseguido manifestar su deseo y ser ella misma delante de todo el colegio, incluso ante los ojos de su padre. El señor Lisbon la mira con cierto orgullo esbozando una sonrisa en su cara, él no es como su mujer, aunque esté totalmente influenciado por ella. Ahora Lux no es aquella chica rara y distante que era, los jóvenes de su edad le aplauden sin parar. No obstante, apunta Flores que el hecho de que toda esta secuencia no trascorra ante los ojos de la mirada materna imposibilita la subjetivación de la chica (Flores, 248). Lux ha conseguido ser ella misma de cara al exterior, pero no ha llegado a traspasar por completo los límites que ponen barreras a su individualización: la señora Lisbon no es consciente de sus actos. Es por ello que Lux no puede “ir al baile y volver porque, al no haber en esa situación la enunciación de un *yo digo*, no se produciría el *desembrague*” (Flores, 246). Trip y Lux se escapan por los alrededores del colegio y será entonces cuando la joven pierda la virginidad transgrediendo así las normas maternas y haciéndoselo ver a su madre al llegar sola a casa al amanecer.

Lux se queda dormida en las pistas del colegio y al despertar descubre que Trip la ha abandonado. Un plano general picado muestra a Lux desde arriba, despertándose empequeñecida en la inmensidad del campo de fútbol: supone una caída al vacío. La luz

⁴² Los espacios arriba y abajo también tienen un sentido simbólico en la narración. El abajo está, en cierto modo, ligado a la transgresión. Un ejemplo de ello se da cuando Paul Baldino accede a las casas de los vecinos (espacio privado) por el alcantarillado para ver a las chicas desnudas, situando en un espacio del *abajo*. Además, es así como encuentra el cuerpo moribundo de Cecilia en la bañera. Asimismo, en la cena con Peter Sissen, Lux acaricia al chico por *debajo* de la mesa con su propios pies, transgrediendo las normas de arriba donde la señora Lisbon impone su orden. (Flores, 245).

ahora es totalmente azul, un azul que antes aludía al cielo paradisíaco ahora se torna en una atmósfera de desilusión y frialdad. La joven Lisbon vuelve sola a casa, cabizbaja y decepcionada, jugueteando con la corona que ahora toma un sentido absurdo en la escena.



Lux despierta sola después de hacer el amor con Trip y vuelve a casa

Se llega a un punto de inflexión en la historia que dará pie al encierro, desencadenando un cambio en el comportamiento de Lux, pues intentará satisfacer sus deseos por todos los medios, perfilando ese carácter de *femme fatale* antes referido. “Todos esperaban medidas enérgicas después de lo de Lux, pero nadie pensó que serían tan drásticas. Las sacaron del instituto y la señora Lisbon cerró la casa a cal y canto” (Coppola, 1:03:39).

Para culminar con el “descenso”⁴³, cabe hablar sobre los suicidios de las hermanas. Las muertes de Therese, Mary, Bonnie y Lux se efectúan en el *adentro*, a diferencia de la de Cecilia, pero ese *adentro* es *abajo* (Flores, 244). La causa de la muerte de Cecilia dejaba dudas (podría ser por amor, decepción, incompreensión...). Por el contrario, el suicidio de las demás hermanas acontece simultáneamente de forma premeditada y cuidadosa. Mientras “el vuelo de Cecilia tuvo público accidentalmente, la caída de las hermanas se organizó deliberadamente como espectáculo” (Flores, 249).

Cuando las jóvenes sufren el encierro, los chicos procuran saber de sus vidas a través de una mirada lejana impedida por puertas y ventanas. En el interior, Lux intenta de nuevo pedir compasión a su madre con alusiones claras al ansia de libertad *exterior*: “Nos estamos asfixiando”, “No puedo respirar”. Es el aire, ligado a todas sus

⁴³ En el sentido de bajada – caída – muerte, que en un pie de página previo se detalló.

implicaciones en el relato (los árboles, el cielo, las nubes y el sol); lo que les falta a las Lisbon en aquel encierro.

Tras bastante tiempo sin saber de ellas, los narradores vuelven a recurrir a una imaginación idílica y onírica con la que sueñan viajar a fantásticos destinos de la mano de las hermanas, leyendo los catálogos que estas encargaban. Pero esto no era suficiente, “había pasado un año y seguíamos sin saber nada. Las chicas se habían reducido de cinco a cuatro, pero todas –las vivas y la muerta- se estaban convirtiendo en sombras. Ni siquiera el surtido de sus pertenencias allí ordenadas a nuestros pies servían para reafirmar su existencia” (Eugenides, 175). “Las habríamos perdido totalmente si las chicas no se hubieran puesto en contacto con nosotros” (Eugenides, 175).

Cuando ya apenas les queda esperanza empiezan a aparecer nuevas estampas de la Virgen similares a las que acompañaban a Cecilia en el momento de su muerte. “Aquellas estampas tenían un sentido que no podíamos discernir y su lamentable estado –desgarrones, moho⁴⁴- hacía que pareciesen antiguas” (Eugenides, 176). Las chicas ya empiezan a evidenciar su muerte de cara al exterior (no viven desde hace tiempo en aquel jóvenes, una vez más, vuelven a intuirlo, aunque de forma incrédula e inconsciente, a través de la inocencia juvenil palpitante en sus palabras: “Tim Winer escribió en su diario: «La sensación era como la que se podía experimentar al desenterrar una ajorca que hubiera pertenecido a una muchacha muerta bajo las cenizas de Pompeya»” (Eugenides, 176).



Nuevas estampas de Vírgenes comenzaron a aparecer

⁴⁴ La decadencia que experimentaban las Lisbon envolvía a todo cuanto le rodeaba (como pasaba con la casa).

Junto a las estampas aparecen nuevas señales: el parpadeo intermitente de una luz a través de la ventana que provenía del farolillo chino de Lux, o diferentes cartas con mensajes que llamaban su atención “¿Nos recordáis?”, “Abajo los chicos sosos”, “Vigilad las luces”, “En esta oscuridad habrá luz, ¿Nos ayudaréis?”⁴⁵ (Eugenides, 179).

Es a partir de este momento cuando las hermanas Lisbon toman el control de la situación y, por ende, de la narración, llegando a instrumentalizar a los niños para hacer constar su propia voluntad. Esa mirada masculina dirigida hacia las hermanas Lisbon, que comenzó a observarlas por voluntad propia de los narradores, ahora se vuelve (en cierto modo) contra ellos, pues el objeto mirado termina instrumentalizando al sujeto que mira bajo su propia voluntad. Las hermanas Lisbon planean una cuidadosa puesta en escena que buscan publicar y difundir de cara al exterior. Podría decirse que las riendas de la narración, de alguna manera, pasan a ser controladas por las chicas, o quizás... ¿Las han tenido ellas conscientemente desde un primer momento? Desde luego, lo que sí queda claro es que en ese punto las Lisbon tienen conocimiento de esa mirada que las observa.

La última nota que reciben los niños (el 14 de junio) está escrita en el dorso de una estampa plastificada de la Virgen y dice “Mañana. A media noche. Esperad la señal” (Eugenides, 187). Justo en esta época del año advierten que “las moscas del pescado formaban una capa que cubría las ventanas y dificultaba mirar a través de ellas” (Eugenides, 187).

Se ha dicho antes que la muerte de Cecilia acontece de *dentro* hacia *afuera*, un salto que buscaba abrir las alas al exterior. Según Flores, la chica todavía albergaba esperanzas frente a la rendición absoluta de sus hermanas, que sufren una caída sin retorno. El suicidio colectivo supone un descenso al infierno materializado como bajada al sótano⁴⁶. En este sentido, Méndez advertía como una característica propia del gótico suburbano que “no es de extrañar que sea en los sótanos, en los áticos, o en la oscuridad de la noche donde sale a la superficie todo eso que ha de ocultarse a la luz del día” (Méndez, 120). En efecto, esa noche, tras la señal de las hermanas, los chicos bajan a aquel lugar alegres y ansiosos de poder reunirse por fin con ellas.

⁴⁵ De nuevo relación simbólica con la luz la cual será explicada en el siguiente apartado.

⁴⁶ Recordemos lo que decíamos al hablar del crisol de ansiedades que suponía el suburbio como espacio: “una fachada, en apariencia apacible e idílica esconde [...] una realidad subterránea paralela, oscura y reprimida que aflora en un suceso que despierta el interés público”.

Cuando llegamos abajo nos dimos cuenta de que literalmente habíamos retrocedido en el tiempo porque, aparte de los dos centímetros de agua que inundaba el suelo, la sala estaba exactamente igual como la habíamos dejado. Nadie se había encargado de recoger las cosas después de la fiesta de Cecilia (Eugenides, 198).

Situados en el mismo lugar desde el que fueron testigo del suicidio de Cecilia: “Los cambios en la sala –sabendijas acuáticas adheridas a las paredes, una rata muerta flotando- no hacían más que resaltar lo que no había cambiado”, “podíamos engañarnos hasta el punto de creer que la fiesta todavía continuaba” (Eugenides, 199). Y eso es precisamente lo que hace la mayor parte de aquella sociedad de clase media, demasiado ocupada en organizar eventos sociales, festejar cumpleaños e ir a clubs de renombre que respalden su estatus social, haciendo la vista gorda ante los verdaderos problemas que acontecen. Los chicos ven la decadencia de aquella casa que, simbólicamente, como ya se explicó, encarna la muerte lenta de aquellas jóvenes.

En medio de toda aquella emoción que experimentan los narradores al bajar a aquel lugar en el que presuntamente se van a reunir con las Lisbon, recaen en que “entre los globos medio desinflados colgaban los zapatos bicolors, marrones y blancos, de Bonnie. Había atado la cuerda a la misma viga que los adornos”, “Bonnie tenía un aire pulcro y festivo. Parecía una piñata más” (Eugenides, 199). Así habían permanecido las Lisbon hasta entonces, inmóviles, encerradas y sin vida, como un adorno más de aquel decorado jovial que suponía dicho barrio suburbano de Michigan⁴⁷.

Es ahora, situados en el presente desde el que narran los jóvenes (ya adultos), cuando reflexionan sobre los hechos y apuntan “nos habían conducido hasta allí para que lo supiéramos”, “si nos había desabrochado el cinturón, solo había sido para entretenernos, para que ella y sus hermanas pudieran morir en paz”⁴⁸ (Eugenides, 200).

Es así cómo, siguiendo la escritura de Flores, “las cuatro Lisbon reducidas a la inmovilidad, se vengan de su madre (y de aquel anodino espacio suburbano) inmovilizándose definitivamente” (Flores, 251). Cada una se quita la vida a su manera (metiendo la cabeza en el horno, ahorcándose...), no obstante, todas (menos Mary que

⁴⁷ Todos hablaban de ellas pero nadie hizo nada por ellas hasta olvidarlas (solo los chicos). Ni siquiera se acercaban a la casa por no ser también señalados como “diferentes” por el resto de vecinos.

⁴⁸ Cuando los chicos llegan a casa de las Lisbon aquella noche tras la señal de las niñas, los recibe Lux, quien toma un primer contacto seductor con ellos y desabrocha el cinturón de uno de los chicos.

muere meses más tarde atiborrada de somníferos) mueren asfixiadas, literalmente por esa ausencia de aire ya advertida.

7.2.5. “En esta oscuridad habrá luz, ¿Nos ayudaréis? –Las chicas Lisbon.

(Eugenides, 187)⁴⁹

Dentro de la narrativa se despliega todo un universo simbólico que, como se viene diciendo, imprime un significado en la historia (tanto en el texto como en la pantalla). La estrecha relación entre las chicas Lisbon -tan bellas, jóvenes y rubias- con la naturaleza, lleva a pensarlas como nínfulas o deidades menores de la literatura griega (Sanabria, 192).

Uno de los símbolos esenciales y protagonistas (mucho más de lo que a simple vista parece) son los árboles, especialmente el olmo, y más en concreto el del jardín de los Lisbon. Cecilia desde un primer momento es la que presenta un vínculo más cercano a estos, lo que se hace evidente desde sus propias palabras en el diario. “En los pasajes románticos, Cecilia se lamenta desesperadamente de la desaparición de nuestros olmos. En los cínicos insinúa que los árboles no están enfermos y que la deforestación no es más que una conjura «para dejarlo todo arrasado»” (Eugenides, 45). Recae la atención de los niños sobre un poema revelador escrito en las mismas páginas:

“Los árboles son pulmones que de aire se llenan, mi hermana, la mala,
peina mi cabellera”.

La conexión que experimenta la joven con estas especies vegetales lleva a Cecilia incluso a señalar literalmente al olmo con la palma de su mano, quedando así ésta impregnada en el tronco para siempre. En el relato, la alusión a estos árboles es constante, al igual que ocurre en la película a través de la voz en off y de las imágenes, ya que en muchos de los planos el olmo señalado hace acto de presencia como telón de fondo (para que el espectador no olvide la enfermedad que le hará morir).



Cecilia deja su huella en el olmo del jardín

⁴⁹ Cabe recordar que el título de este apartado conmemora una de las frases escritas en las cartas que enviaron las Lisbon a los narradores (a modo de aviso) tras mucho tiempo sin que estos tuvieran noticias de ellas. Como es sabido, las niñas pedían auxilio y así (se) lo hicieron saber.

Aún más allá, la vinculación ensalzada entre los árboles y aquella joven virginal angustiada y decepcionada con la realidad que le tocó vivir, podría entenderse como una referencia a la famosa y mítica figura de Ofelia, tan sacada a relucir en pintura, poesía, teatro, prosa y cine. Asimismo, se pone en pie aquí una clásica tradición que remite a la unión entre jóvenes deidades menores, principalmente relacionadas con lo acuático (aspecto muy asociado a la feminidad en sí misma). Podría decirse que la figura de Cecilia, en cierto modo, supone una alusión a esta figura literaria traída al presente, pues ahora la joven Ofelia no yace en un río de entorno boscoso y floreado, sino en la bañera de su casa.

Sanabria describe una de las versiones pictóricas más populares de esta figura, el óleo de John Everett Millais (1852). “A diferencia de otros cuadros, no está agonizante, sino muerta, yaciente” (Sanabria 187). Esta Ofelia parece haber encontrado la paz en aquellas aguas, como si fuera justo eso lo que intencionadamente buscaba, igual que Cecilia⁵⁰. “Su piel es tan blanca como la de la muerta que *ya* es; de una belleza tan intensa que parece una princesa inmersa en un lecho de aguas estáticas” (Sanabria, 187). Esta descripción de la Ophelia encaja con la que Eugenides da sobre la muerte de la joven Lisbon (así como la representación que Coppola realiza de la misma) , también una “muerta que *ya* es” pero que en contra de su voluntad se mantiene en vida.



Ophelia (1852) John Everett Millais



Cecilia yace en la bañera en su primer intento de suicidio

⁵⁰ Sanabria alude al tabú que suponía para la audiencia del siglo XVI hablar de suicidio, trayendo a colación la ambigüedad del pasaje en el que se anuncia la muerte de la joven Ophelia. “No queda claro si fue producto de la locura o de un hecho accidental. [...] Para aquel entonces, suponía “una estigma peor el suicidio que el asesinato, no resulta extraño que el desenlace de Ofelia aparezca rodeado de confusión e imprecisión. La coherencia con la posición social del personaje tampoco contribuía a fijar la posibilidad de su suicidio, pero con la incorporación del componente de la locura, lo grave (lo intencional) de su muerte se matiza”. (Sanabria, 185).

Por si fuera poco, lo que lleva a confirmar más aún dicha referencia es un nuevo guiño a la figura de Ofelia que se encuentra en el largometraje de Coppola (29:50). Mientras uno de los chicos va en el coche observando por la ventanilla trasera de forma pensativa (por cierto, un plano muy recurrente en la filmografía de Coppola) ve a Cecilia (que ya había muerto meses antes) reposada lánguidamente sobre la rama de uno de los árboles. La chica le mantiene la mirada durante unos segundos con cierta indiferencia y, seguidamente, mira hacia otro lado con aires de desinterés. Se manifiesta así la importancia que la joven Lisbon da a los chicos y, por ende, al amor en general, lo que la hace distanciarse en este punto del personaje mítico de Ofelia quien, es sabido, muere por amor. Aunque no queda clara la causa que provocó el suicidio de la más joven de las hermanas Lisbon, y el amor se barajaba como una posibilidad, es evidente (por todo lo que se viene explicando) que no es la opción más acertada.



Cecilia reposada en un árbol observa indiferente desde arriba a uno de los chicos narradores

Más allá, los árboles exaltan una metáfora de las hermanas Lisbon, pues al igual que ellas ocupan un lugar que, por naturaleza, (nunca mejor dicho) no les corresponde. Los olmos (y toda vegetación) no crecen de forma natural en lugares tan artificiales como aquel. Sin embargo, estos están sembrados a conciencia en las frías y anchas calles de aquel barrio de suburbio para ocultar la monotonía y la trágica esencia del asfalto suburbano.

Para entender esta relación metafórica, una primera pincelada curiosa viene dada cuando en la novela se habla de una donación que se hizo a la escuela. Esta consistía en un banco “pequeño, hecho con madera de un *árbol* procedente de la parte alta de la península”, de “madera *virgen*” en nombre de las hermanas Lisbon, como rezaba la inscripción de una placa que lo adornaba: «En memoria de las hermanas Lisbon, hijas de

esta comunidad». (Eugenides, 214). Más evidente, y con cierto toque irrisorio, una vez más Eugenides advierte la (ahora) legendaria unión entre los árboles y las jóvenes hermanas.

Cuando talan los árboles encargados de embellecer y ocultar lo denigrante del espacio, es justo cuando los niños (ahora adultos) toman consciencia de ese “mundo decadente” tantas veces aludido. En este punto los jóvenes narradores se enfrentan también, al igual que lo hicieron las hermanas, a un proceso de maduración (hacia el mundo adulto) que les llevará a dejar atrás la nostálgica juventud.

A la par que los suicidios de las chicas (*caída-descenso* de las hermanas Lisbon) tienen que acontecer la tala de los árboles (*caída-descenso* de los olmos) para que, por un lado, los narradores echen una mirada detenida al pasado preguntándose el porqué de aquella melancolía (y de los suicidios de las hermanas); y, por otro, los rayos de sol –en un sentido plantónico- arrojen luz sobre aquella superficie suburbana, permitiéndoles entender. Como se dijo al principio, los suicidios son los que detienen el tiempo presente y motivan la historia. Gracias a estos, y a la luz que es arrojada sobre el suburbio tras la caída de los árboles, los jóvenes toman consciencia de la realidad en la que vivieron aquellos años.

En este sentido, es clave y revelador el momento en que los narradores hablan sobre la tala del olmo del jardín de las Lisbon:

Todos permanecemos en casa durante la ejecución del árbol de las Lisbon, pero incluso metidos en nuestras madrigueras podíamos sentir lo deslumbrante que resultaba el exterior y que todo el barrio se había convertido en una fotografía sobreexpuesta⁵¹. En aquel momento nos dimos cuenta de lo poco imaginativo que era nuestro barrio, de que todo aquel estaba trazado según una cuadrícula cuya anodina uniformidad había quedado oculta tras los árboles y de que los viejos artificios de estilos arquitectónicos diferenciados perdían aquel poder que hacía que nos sintiéramos únicos⁵². El Tudor de los Krieger, el colonial francés de los Buell, la imitación de Frank Lloyd Wright de los Buck... todo se había convertido en un conjunto de tejados cociéndose al sol (Eugenides, 224).

⁵¹ De nuevo recurrencia al lenguaje audiovisual para describir un momento concreto a modo de imagen.

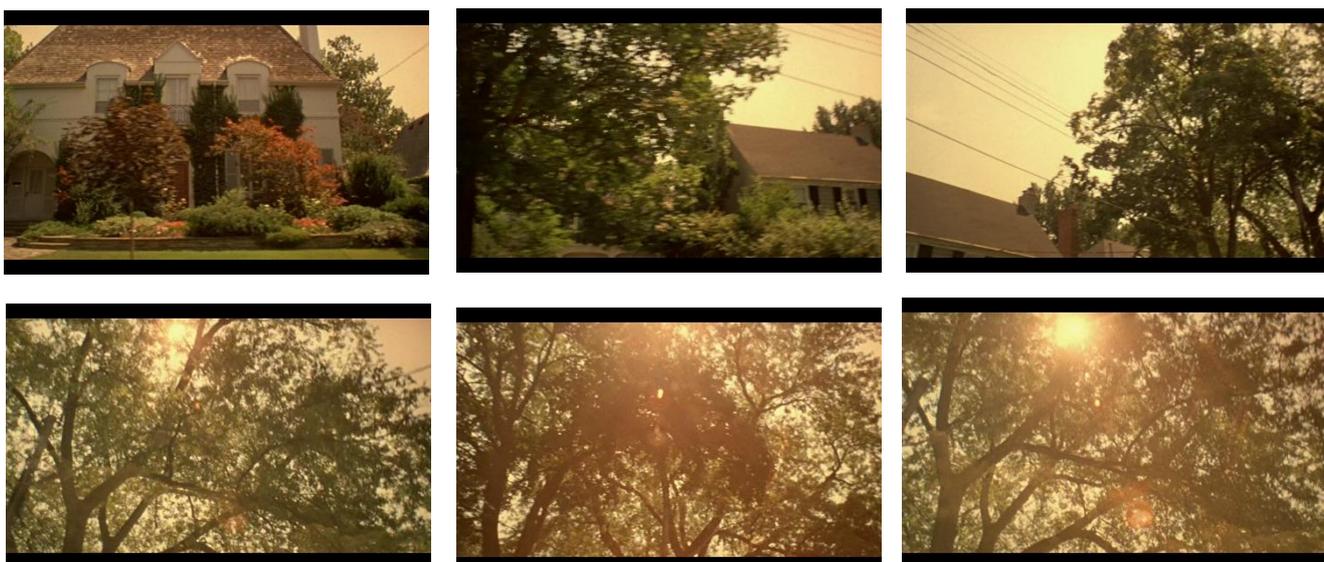
⁵² Una vez más, se evidencia el “castigo” o abandono al que era sometido cualquier atisbo de originalidad o de creación que se saliera de la norma unificando el panorama bajo unos mismos criterios.

Yendo aún más lejos, en el cierre de la novela, son los propios narradores los que declaran abiertamente:

al final ya no se vio a las hermanas Lisbon como chivos expiatorios sino como videntes [...] la gente fue olvidándose paulatinamente de las razones que podían haber inducido a las chicas a quitarse la vida, de los trastornos provocados por las tensiones o la insuficiencia de neurotransmisores, y atribuyó las muertes a la clarividencia de las muchachas en la predicción de la decadencia. La gente vio esa clarividencia en los olmos arrancados, en la áspera luz del sol” (Eugenides, 225).

Con lo cual el gran misterio que encerraba el porqué de aquellos suicidios comienza se torna algo menos indescifrable para aquellos chicos (ahora adultos que siguen tras su pista).

Esta declaración conecta directamente con el final de la secuencia introductoria de la película de Coppola, con la que, -como ya se anunció- desde el comienzo del film, la directora asienta las bases de la narración a modo de declaración. Justamente en el momento señalado, un *travelling* desplaza el punto de mira desde las casas del suburbio, a las ramas de los árboles con un acentuado picado. Precisamente entre las ramas se filtra deslumbrante la luz del sol que, de nuevo, en un sentido platónico, tras talar los olmos, dejaría ver la evidencia de un mundo cada vez más en ruinas. Coppola lo plantea desde ese momento inicial que dará paso a la historia, con tan solo un leve movimiento de cámara cuanto menos simbólico.



Travelling de la secuencia introductoria muestra cómo la luz del sol se filtra entre los árboles

El sentir decadente de la época también está simbólicamente representado por diferentes aspectos: desde la propia infección de los árboles hasta la huelga de empleados del cementerio, la contaminación del lago, la forma en que trabajan los sanitarios de la ambulancia o las moscas del pescado. Como bien se explicó, todos estos aspectos son recurrentes de forma constante a lo largo de toda la narrativa marcando cierta evolución, que en la película (además) se enfatiza a partir del sonido. Ejemplo de ello es el caso de las ambulancias o de las moscas del pescado cuya presencia se subraya con un incómodo sonido ambiente que recuerda al carraspeo desagradable de insectos (ambos sonidos están presente desde la secuencia inicial donde se van enfatizando poco a poco) y que trasladan al relato audiovisual las descripciones de la novela:

Esto ocurría en junio, en la época de la mosca del pescado, cuando, como todos los años, la ciudad se cubre de tan efímeros insectos. Se levantan entonces nubes de moscas de las algas que cubren el lago contaminado, y oscurecen las ventanas, cubren los coches y las farolas, cubren las dársenas municipales y cuelga como guirnalda de las jarcias de los veleros, siempre con la misma parda ubicuidad de la escoria voladora (Eugenides, 10).

Sobre las moscas Cecilia, amante de los animales incluso de las especies más raras y “en extinción”, apunta: “Están muertas, sólo viven veinticuatro horas. Salen del huevo, se reproducen y la palman. Ni siquiera comen. –Y tras estas palabras metió la mano en la espumosa capa de bichos y trazó sus iniciales: C.L”. (Eugenides, 10). Podría volver a interpretarse como un símil (aunque exagerado) de la vida de las Lisbon: si salen y se reproducen (como Lux, que hasta en un pasaje de la novela aparece ligada a un embarazo) terminarán muriendo. Además Cecilia traza sus iniciales como advirtiendo desde ese momento su trágico destino. La estridulación de aquellos desagradables insectos en la película, se hace especialmente notoria en determinados fragmentos claves, como por ejemplo, durante la noche de los suicidios cuando los narradores acuden a casa de las Lisbon (1:18:18).

Sin embargo, casualmente hay un momento en que desaparecen las moscas del pescado (para volver de nuevo más tarde). Todas mueren justo cuando la valla con la que Cecilia murió atravesada es eliminada por los vecinos, como si todos los problemas de repente se esfumasen. “El aire ya no era pardo sino azul” (Eugenides, 56). Decíamos en un punto anterior (punto 7.2.3. *La señora Lisbon: guardiana de una prisión suicida (el adentro)*) que la extracción de aquella verja (además de suprimir una barrera física)

suponía ocultar el problema, olvidarlo, dejar de hacer evidente el suicidio de una niña de 13 años eliminando el arma de su muerte. De hecho, el narrador explica cómo todos los padres pusieron el mayor esfuerzo de sus vidas en eliminar esa vaya que tanto costó arrancar:

Rara vez habíamos visto a nuestros padres con botas de trabajo, peleándose con la tierra, armados con azadones flamantes. Luchaban con la verja, encorvados como los marines cuando izaron la bandera de Iwo Jima. Fue la demostración más importante de esfuerzo colectivo que se recordaba en el vecindario: todos aquellos abogados, médicos y banqueros hombro con hombro en la trinchera (Eugenides, 54).



Todos los hombres se esfuerzan en quitar la verja “mientras las madres (–a sus pies–) les levantaban el ánimo ofreciéndoles Kool-Aid de naranja” (Eugenides, 54)

Es así como Eugenides vuelve a retratar aquella sociedad de clase media-alta que se refugia constante en el ocio, las fiestas y en una vida aparentemente “tranquila” y anodina, empeñando sus mayores esfuerzos en apretar la venda que tapa sus ojos ante toda problemática de aquel presente. Asimismo, los medios de comunicación contribuyen a aquella tapadera, pues “cada noche los periodistas revelaban alguna anécdota o alguna nueva fotografía” cuyos descubrimientos, según los narradores “no guardaban relación con lo que nosotros sabíamos que era verdad, hasta el punto de que pronto nos pareció que hablaban de personas diferentes” (Eugenides, 207). Y es esa misma sociedad la que acepta las noticias “como el evangelio”⁵³ lo que desmoraliza profundamente a aquellos

⁵³ Cabe hacer una nueva alusión a la Guerra de Vietnam, pues como es sabido es la primera guerra que recibe un tratamiento mediático, dejando en evidencia el poder que en aquellos momento la sociedad otorgaba a los medios de comunicación, creyendo sus palabras a “pies juntillas”.

jóvenes que las intentan entender. “Las personas ajenas no tenían derecho alguno para referirse a Cecilia como «la loca»⁵⁴” (Eugenides, 208).

Como ya advertía la anciana señora Karafilis,⁵⁵ abuela de Demo Karafilis, “la gente se empeña en ser constantemente feliz” (Eugenides, 164). Pero “las hermanas Lisbon convirtieron el suicidio en un acto familiar” (Eugenides, 225). El suicidio pasó a ser algo común, más adelante muchos otros adolescentes (y no tan adolescentes) decidieron poner fin a sus vidas. Todos leyeron los “signos de dolor que la anciana Karafilis había escrito, en griego, en las nubes” y más adelante:

todos habían descifrado el secreto que conduce a la cobardía o al valor, lo que quiera que sea. Y las hermanas Lisbon siempre estaban delante de ellos. Se habían matado por nuestros bosques moribundos, por los manatíes que mutilaban las hélices cuando se asomaban al agua para beber de las mangueras de los jardines, por montañas de neumáticos viejos más altas que las pirámides. Se habían matado por la imposibilidad de encontrar un amor que ninguno de nosotros ha encontrado jamás (Eugenides, 226)

Pero, sobre todo, “la tortura que había destrozado a las hermanas Lisbon indicaba una renuncia razonada a aceptar el mundo tal como se les concedía, tan lleno de defectos” (Eugenides, 226).

Los chicos, tras ser conscientes de la realidad, reconocen que “aquella transformación en la manera de ver las cosas pasó en gran parte inadvertida, porque ya rara vez volvimos a encontrarnos. Sin árboles ya no había hojas que rastrillar ni montones de hojas secas para hacer hogueras” (Eugenides, 225), ni hermanas Lisbon a las que observar que los unieran a todos bajo un mismo propósito. “De cuando en cuando, naturalmente, mientras nos sumíamos lentamente en aquel poso melancólico de nuestras vidas [...] nos deteníamos, la mayor parte de las veces solos, delante de aquel sepulcro

⁵⁴ De nuevo, tachar a Cecilia de “loca” era ocultar el problema bajo una fácil explicación. Igual que como antes se apuntó al hablar de Ofelia, la locura era una explicación tranquilizadora.

⁵⁵ Justamente esta anciana cuya aparición en la novela es efímera pero reveladora, pertenecía a una familia griega, igual que el propio Eugenides. Existe una conexión entre esta señora y las chicas Lisbon: tanto las chicas como ella (le es ya imposible andar), viven atrapadas en una casa desde la cual tan solo pueden ver “un pedazo de cielo visible a través de una blanda de telarañas”, “aunque para la anciana señora Karafilis constituía información suficiente. Se nos ocurrió pensar que tanto ella como las chicas leían secretos signos de desgracia en la forma de las nubes, que a pesar de la diferencia de edad había algo intemporal que las comunicaba” (Eugenides, 162).

blanqueado, que fuera en un tiempo la casa de las hermanas Lisbon y lo observábamos con atención” (Eugenides, 225).



Los chicos observan nostálgicos la decadente casa de los Lisbon ya sin olmo en el jardín

El momento culmen con el que Eugenides da una nueva vuelta de tuerca al declive del momento es con la fiesta de Alice. Con ciertos tintes de humor negro, el escritor describe aquel peculiar festejo, donde de nuevo la lujuria y el ocio suponen la vía de escape de la triste realidad. Justo ese verano, un vertido en el río Rouge Plant aumentó el índice de fosfatos en el lago, “el hermoso lago empezaba a tener todo el aspecto de un estanque cubierto de nenúfares”, agua estancada, sin movimientos, sin cambios ni evolución, tornando en un aspecto cada vez más putrefacto (metáfora también del suburbio). Así:

El olor que desprendía la ciénaga era una ofensa para las magníficas mansiones de la familias acomodadas, para las pistas de *paddle* y para las fiestas de graduación celebradas bajo toldos iluminados. Las jóvenes que eran presentadas en sociedad se lamentaban de la desgracia que suponía tener que celebrar la fiesta justamente un año que todos recordarían por el mal olor (Eugenides, 216).

Y así sucede con la fiesta de Alice O’Connor, cuya solución es elegir la «asfixia»⁵⁶ como tema central. Si no pueden seguir ocultándolo (como hasta entonces se había hecho) se unen a ello. Vuelven a convertir el problema en un nuevo adorno de fiestas. La situación es tan evidente que se torna insostenible, pero aquellos vecinos se empeñan en seguir celebrando y aparentando. Los invitados “acudieron con esmoquin y máscara de gas o traje de noche y casco de astronauta, mientras que el señor O’Connor llevaba un traje de buzo, lo que le obligaba a abrir el cristal de la escafandra para engullir el bourbon con agua” (Eugenides, 217). Y de nuevo, una vez más, lo que despunta se convierte en

⁵⁶ De nuevo alusión a la falta de aire. También al olor.

un adorno aquel decorado jovial, pues “el olor putrefacto que invadía el aire no parecía sino el toque de gracia de un ambiente de fiesta” (Eugenides, 217).

Coppola construye esta secuencia evocando dichas sensaciones y efectos a partir de la recreación de un ambiente fantástico y, en cierto modo, -como es de esperar- ridículo (1:24:12- 1:26:19). La fotografía está dominada por una extraña luz verde que aporta un aspecto decadente, insólito e incómodo, acorde con la música misteriosa que acompaña toda la secuencia. Se genera un efecto de espesura en el aire conformando una atmósfera cargada, llena de humo. Smokings, trajes blancos, chaquetas oscuras, guantes, joyas brillantes, sofisticados peinados y pajaritas deambulan entre los planos de este extravagante acontecimiento. “Como todos los demás nosotros también queríamos olvidar a las hermanas Lisbon” (1:24:35) pero en otro sentido, para ellos supone un desamor.



Los invitados vestían máscaras. El señor O'Connor tenía que levantar la suya para beber el bourbon



Fue la primera vez que los chicos se emborracharon, “nos sirvieron alcohol sin pedirnos el carné de identidad” (Eugenides, 217).



La mansión donde aconteció la celebración y compartieron la velada con chicas

La inclinación aberrante de algunos planos remata la extravagancia de la escena enfatizando lo fantástico y lo turbio del momento. Un ejemplo llamativo es el contrapicado de la mansión adornada con luces de fiesta, un plano que remite especialmente a la tradición gótica y victoriana recorrida, como ya se advirtió, en la escritura de Eugenides. Más específicamente, este plano recuerda al famoso cronotopo del castillo alejado en lo alto de una loma, donde normalmente habita un alma encerrada e incomprendida. Son esas mansiones las que conformaban el espacio por antonomasia conferido a las mujeres del suburbio. Ya se ha explicado anteriormente cómo el destino de la mujer en aquel tiempo y espacio venía impuesto, instalándose justamente en “una casa tranquila en una comunidad supuestamente acogedora, un espacio que es ante todo suyo y donde puedan dar rienda suelta a sus instintos de protección maternal y realización personal en las tareas de hogar” (Méndez, 122).

Justo en este momento de la fiesta los narradores apuntan: “Las chicas estaban monstruosas con sus vestidos de ceremonia, confeccionados sobre jaulas de alambre [...] borrachas, besándonos o medio derribadas en las sillas, su destino era la universidad, el marido, el cuidado de los hijos, la infelicidad atisbada confusamente. En otras palabras: su destino era la vida” (Eugenides, 217) porque no existía otra alternativa de modelo de vida para ellas a elegir, a menos que decidieran (precisamente) quitarse la vida...

Finalmente, el último atisbo de realidad ocurrió cuando un joven de la fiesta decidió tirarse al lago exclamando “¡Adiós mundo cruel!”. Pero sus amigos se lo impidieron, a lo que él responde “No lo entendéis. ¡Soy adolescente, tengo problemas!



Un chico intenta suicidarse en la fiesta

–No grites, que te van a oír –lo reprendió una voz de mujer”. (Eugenides, 219). (Precisamente una mujer...).

Por otro lado, la casa del árbol es otro elemento mítico al que se alude reiteradamente en la novela, apareciendo, cómo no, ligado a la niñez y la juventud de los cuatro adolescentes. Es allí donde han pasado parte de sus vidas de niños y desde donde observaban, en numerosas ocasiones, a las hermanas Lisbon. Años más tarde deciden subir una vez más a aquella casita de madera, (instaurada en uno de los pocos árboles que quedaron) igual que habían hecho tiempo atrás. No obstante, “ahora éramos mucho más voluminosos y nos costó entrar. Una vez dentro, el suelo de contrachapado se venció con el peso de nuestros cuerpos” (Eugenides, 188). Es así como se simboliza esa mirada al pasado que los narradores deciden emprender dando lugar a la historia. La casa del árbol es el lugar al que vuelven para rememorar los tiempos en los que fueron aquellos felices y alentados niños soñadores. Ese retorno (vuelta a repensar el pasado) es el que les hará tomar consciencia del paso del tiempo y de su madurez, de cómo dejaron de ser niños años atrás para convertirse en adultos (que añoran su incomprendida infancia).

Una vez arriba (de nuevo hablamos de un lugar situado *arriba* como espacio del deseo y la de libertad –el poder ser-), junto a la ventana encuentran cinco fotografías de las hermanas Lisbon “manchadas y clavadas con chinchetas oxidadas”, tal y como se encontraban todos sus demás recuerdos del pasado. “No recordábamos haberlas colocado allí pero allí estaban, veladas por el paso del tiempo y la intemperie, por lo que apenas si nos revelaron los perfiles fosforescentes de los cuerpo de las muchachas, convertido cada uno de ellos en una letra brillante y diferente de un alfabeto desconocido” (Eugenides, 188).

La noche del suicidio de las Lisbon los chicos esperaban la señal desde la casa del árbol. “Estábamos allí arriba, sobre el nivel de la calle, a la misma altura que las ruinosas habitaciones de las hermanas Lisbon, y ellas nos llamaban” (Eugenides, 190). Las vieron observándolos desde una ventana. La luz se apagó y fue entonces, según las palabras del narrador, cuando:

En fila, como los paracaidistas, saltamos del árbol. Era un salto fácil y el golpe nos reveló cuan cerca estaba el suelo: a no más de tres metros. Si saltábamos, casi podíamos tocar el suelo de la casa del árbol. Nos asombró nuestra nueva altura y

más tarde muchos dijeron que aquello contribuyó a potenciar nuestra audacia *porque por primera vez nos sentimos hombres* (Eugenides, 190).

Es ese salto, recordado años atrás, el que les hizo darse cuenta de su madurez.

En el final de la novela, una vez más, Eugenides no duda en volver a incluir una referencia a este símbolo (interpretado desde el presente), advirtiendo, en voz del narrador que “lo único que importaba era que las habíamos amado y que no nos habían oído cuando las llamábamos⁵⁷, que seguían sin oírnos ahora, aquí arriba, en la casa del árbol” (Eugenides, 229).

Todo este paso de los niños al universo adulto y la toma de consciencia del “mundo defectuoso” que les rodeaba, también lo refleja Coppola en la película, aunque sin necesidad de la casa del árbol como símbolo y espacio al que ascienden los jóvenes-adultos. Esta vez es, una vez más, el vestuario, la expresión de las caras de los actores, el tratamiento del color y la fotografía, el sonido, así como las posiciones y movimientos de cámara (entre otros aspectos) los que permiten a la directora, gracias a la naturaleza multipista del cine, recrear todas estas sensaciones y poner en pie el pasaje en formato audiovisual.

Es necesario recurrir al inicio del film para marcar claras diferencias entre este y el final, las cuales denotan ese cambio en los jóvenes. Tras la secuencia inicial, al comienzo del largometraje, Coppola incluye un plano con leve picado desde arriba, de los cuatro narradores sentados en una acera frente a la casa de las Lisbon. De fondo, la voz en off de uno de ellos comienza a situar el relato: “entonces, a esa edad, intentamos entender” (02:47). Seguidamente, (por contraplano) un plano subjetivo de los jóvenes enmarca la casa de los Lisbon a la que llega el coche familiar que los chicos observan extasiados. A continuación incluye un primer plano de cada uno de los narradores que, a modo de presentación, conecta con lo que paralelamente dice la voz en off repitiendo: “intentando entender a esas cinco chicas que todavía no hemos podido olvidar” (03:03). Seguidamente un nuevo plano subjetivo de los chicos se detiene en presentar a cada una de las hermanas que sale del coche para entrar en su casa. Es así como se le dice al

⁵⁷ ¿Llamarían también así a aquella época perdida? ¿A la añorada niñez que años atrás miran de manera nostálgica?

espectador que accederá a la historia a través de las palabras y, literalmente, la mirada de los jóvenes narradores, incentivando una focalización interna⁵⁸.



Presentación narradores de los narradores (como ente individual)



Presentación de la casa de los Lisbon



Primeros planos de los niños observando a las hermanas Lisbon

Este mismo esquema pasa a repetirse al final de la película sucediéndose una planificación similar aunque con ciertas variaciones (esta vez no llega el coche familiar con las hermanas). Se enfatiza así la estructura circular del relato (en este caso audiovisual) pues el cierre vuelve a situar al espectador en el mismo lugar del comienzo, aunque tiempo después, retomando también la reflexión en voz en *off*. Ahora los narradores se encuentran de nuevo frente a la casa de las Lisbon, pero esta vez están de

⁵⁸ Por tanto, la estructura de esta secuencia (a modo de presentación) quedaría: Plano conjunto de los chicos – Plano general casa de los Lisbon – Primeros planos de los chicos.

pie, encuadrados con un leve contrapicado (que los engrandece en relación con el de la secuencia introductoria –picado–), erguidos y vestidos con smokings muy elegantes. Aunque a primera vista no lo parezca, estos detalles suponen señales de cambio. Simbólicamente los niños ya no son niños, aparecen ligados a atributos que se asocian a adultos: cuidadas camisas blancas con el cuello manchado de carmín, pantalones de pinza sujetos con tirantes, corbatas desechas y chaquetas a medio poner. ¿Dónde quedaron las zapatillas y las camisetas a rallas que vestían aquellos jóvenes preocupados por dar patadas a un balón o encestar a canasta? Los chicos vienen de la fiesta de Alice donde se han emborrachado por primera vez y han compartido una velada con diferentes chicas intentando olvidar a las Lisbon. A continuación, un *travelling* (1:26:29) vuelve a mostrar un primer plano de cada uno de ellos (justo en el mismo orden de aparición que al comienzo) pero esta vez con sutil contrapicado. Aquella leve sonrisa esperanzadora se ha esfumado de sus caras dando lugar a una expresión melancólica y triste, con aires de rendición. De nuevo un plano general de la casa. Una vez más, allí situados frente a la desmejorada vivienda de los Lisbon, ya sin olmo en el jardín, los jóvenes saben que no pudieron hacer más por esas mujeres. “No importa la edad que tuvieran, o que fueran chicas, solo que las amamos y que ellas no nos oyeron llamarlas y aún no nos oyen desde fuera de esas habitaciones donde ellas estarán solas para siempre. Y donde nunca encontraremos las piezas para hacerlas encajar” (1:26:44). Por último, un contraplano (de la casa) vuelve a unir en un plano americano a los cuatro jóvenes en un mismo encuadre. Tras unos segundos estáticos, la cámara comienza a alejarse hacia atrás poco a poco, mostrando una vez más la calle y las casas del barrio, abandonando allí a los chicos⁵⁹ ante aquel enigma que nunca llegarán a resolver del todo⁶⁰.

⁵⁹ Es llamativo cómo en la novela Eugenides escribe: “A medida que el diario va avanzando Cecilia empieza a apartarse de sus hermanas, y de hecho, de todo tipo de narración personal. La primera persona del singular desaparece casi por completo, con un efecto bastante parecido al de la cámara apartándose de los personajes al final de una película para mostrar, a través de una serie de fundidos, la casa, la calle, la ciudad, el país y, finalmente, el planeta, que no sólo los empequeñece sino que acaba borrándolos” (Eugenides, 44). Es exactamente a lo que recurre Coppola como cierre para la película, dejando allí solos a los jóvenes de los que se aleja mostrando las casas y las calles de aquel barrio suburbano.

⁶⁰ En este caso se repite la estructura secuencial anterior pero siguiendo un orden inverso (a modo de cierre): Primeros planos de los narradores – Plano general casa de los Lisbon – Plano conjunto (americano) de los narradores alejándose a modo de despedida.



Primer plano de los narradores observando desesperanzados los últimos resquicios de las hermanas Lisbon



La decadente casa de los Lisbon siendo observada por los chicos



Cierre. A modo de despedida plano que se va alejando de los chicos mientras siguen observando la casa

Para finalizar, la cámara vuelve a ascender hacia el cielo mientras sigue retrocediendo, de nuevo comienza a sonar una música que rompe el silencio de los chicos conectando de nuevo con el principio del film (donde un barrido –aquella vez hacia delante a modo de apertura adentrándose en el barrio- recorría las calles del suburbio hasta acabar en el cielo, acompañado de una música que también comienza en ese mismo momento) pero con una clara diferencia, ahora la cámara no avanza, retrocede a modo de cierre. Otra desigualdad evidente radica en el tratamiento de la fotografía de cada escena. Esta vez el cielo está encapotado, no hay rastro de aquel sol radiante del principio, ni de nubes blancas sobre un fondo azul. La fotografía es mucho más blanca y fría. No obstante, el movimiento de cámara es revelador ¿Habrán podido ascender al cielo las hermanas?



Inicio: la cámara se adentra en el barrio suburbano en un travelling que acaba con un picado hacia el cielo



Final: La cámara se aleja recorriendo las calles suburbanas y acabando con un picado hacia el cielo

8. Conclusión: “Toda sabiduría termina en paradoja”

(J. Eugenides, 227)

Con esta declaración concluye uno de los personajes de *Las vírgenes suicidas*, concretamente el señor Buell, el último al que los narradores entrevistan. Al final, los chicos se dan cuenta de que las hermanas “son a la vez verdad y mentira” (Eugenides, 228). Tanto se rumoreó sobre ellas, tanto dieron que hablar a los periódicos y medios de comunicación, tantas versiones y teorías alternas se gestaron, que las hermanas terminan volatilizándose en su etérea condición. Al fin y al cabo dar innumerables vueltas sobre algo que ha sido realmente trascendente implica desgastarlo. Supone una forma de enajenación enfocada más a un pasatiempo esperanzador que al entendimiento de lo realmente importante. La forma en que miramos la realidad viene acompañada de filtros a través de los cuales se criba el acontecer en función de ciertos criterios de conveniencia.

A pesar de las habladerías, según el doctor Hornicker, que esta vez escribió “sin propósito médico” (algo que también dice mucho del asunto), las Lisbon tenían sus razones para morir, el arma estaba “totalmente cargada”. Una bala por presión familiar,

otra por predisposición genética, otra por malestar histórico, otra por impulso inevitable y, “otras dos balas imposibles de nombrar” (Eugenides, 228).

Los narradores reconocen que a pesar de disponer de algunas de las piezas del rompecabezas, “por muchas combinaciones que hiciéramos con ellas, seguía habiendo huecos, espacios vacíos de formas extrañas, delimitando por todo lo que los rodeaba, países que no sabíamos nombrar” (Eugenides, 227). Es por ello que “toda sabiduría termina en paradoja”. Precisamente el conocimiento (conocer) es el que nos lleva a plantearnos dudas, y estas a su vez (cuando aparecen) son las que evidencian la ausencia del conocimiento. Si no conocemos nunca llegaremos a cuestionarnos y si no nos cuestionamos no ampliaremos el conocimiento, pues no hay mayor ignorante que el que desconoce que ignora.

Esta idea puede trasladarse a cualquier ámbito. Algo así sucede, por ejemplo, al emprender una investigación. Se pasa de un conocimiento “a medias” o superficial del tema, a intentar abarcarlo todo buscando certezas y encontrando, a cambio, contradicciones, huecos vacíos y dudas interminables. Pero es justo cuando crees que das en el clavo con una idea en la que confluyen las diferentes líneas argumentativas haciendo encajar el puzle, cuando, de repente, tras un período de seguridad, terminas volviendo a dudar de todo. Aquello que al principio veías como una idea brillante y original que lo explicaba todo, termina tornándose en una absurda teoría sin respaldo consistente. Mientras más sabes, más dudas, parece que todo se escapa.

Algo así me ocurrió con este trabajo en el que he empeñado mi tiempo estos últimos meses. Dudas constantes en búsqueda de argumentos que permitieran reconstruir y analizar el mundo de las Lisbon, el porqué de los suicidios de aquellas hermanas, un poco siguiendo el camino con el que los niños dieron pie a la historia, aunque esta vez desde una perspectiva analítica y académica.

En un principio, nunca pensé que la historia de estas hermanas ofreciera tantas posibilidades de reflexión. De hecho, son tantas que hay varios puntos que he tenido que dejar de lado, por razones de coherencia a pesar de que me hubiera gustado incluirlos en este trabajo.

Entre ellos, por ejemplo, el análisis del marco contextual (social, económico, político, cultural...) que rodea a la vida de los Lisbon de forma más detenida, ya que son numerosos los detalles con los que Eugenides alude al que conformó su presente. Diferentes son los ingredientes que componen ese contexto y que han escapado a este análisis, como por ejemplo: el declive de la industria (especialmente la automovilística⁶¹) o el tratamiento de los medios de comunicación, encarnados principalmente en Linda Perl, una joven periodista siempre más preocupada porque el blanco de los camiones de las Lisbon saliese bien enfocado en cámara que por cualquier otro aspecto. Asimismo, todo lo relacionado con la huelga del cementerio y las diferentes referencias que el escritor incluye a conflictos pasados que tuvieron repercusiones y consecuencias vivas en ese presente.

Por otro lado, me gustaría haber incluido también un análisis de la feminidad y los elementos simbólicos a los que aparece vinculada desde a una perspectiva más psicoanalítica. Por mencionar un ejemplo concreto, podría destacar el olor al que Eugenides se refiere en varias ocasiones con descripciones minuciosas. Los jóvenes hablan de un olor que no consiguen identificar, asociándolo desde algo material (“saco de abono o ardilla muerta” (Eugenides, 155), hasta algo más íntimo y sexual:

Con los años, ha habido mujeres que al abrir la boca nos han lanzado a la cara ingredientes de ese olor original y [...] hemos acogido con avidez cualquier nuevo mal olor debido a su conexión parcial con aquellos vahos que comenzó a despedir la casa de los Lisbon poco después de que se cerrara su puerta, y no cesaron nunca más (Eugenides, 155).

Pero más allá de esto el olor sigue asociándose con la feminidad y la figura de la mujer, llegando a alcanzar todas sus vertientes. Es entonces cuando los chicos dicen: “Por extraño que parezca, pese a que el olor era dominante, ni una sola vez tratamos de retener la respiración, como último recurso, de exhalar el aire a través de la boca, sino que a los pocos días ya sorbíamos aquel aroma como la leche de los pechos de nuestras madres” (Eugenides, 156). Aquel olor desagradable y en tanto que está en relación con la mujer (siendo descrito como repulsivo), en ocasiones ha sido interpretado como lo negativo del pecado femenino. No obstante, esto da un giro en tanto que ese aroma entra en contacto con el cuerpo de los niños, llegando a traspasar la frontera corporal. Es entonces cuando

⁶¹ En Detroit se sitúa el corazón de la industria automovilística en los años 60.

ellos confiesan no poder frenarlo sino requerir de él. Es así como el olor también termina ligado siempre al famoso trinomio: la muerte (y la vida), la sexualidad (de la mujer) e incluso religión (y el pecado).

De haber tenido más tiempo (y espacio) habría tratado todo este tema con detenimiento poniéndolo en relación con autoras como Julia Kristeva y su noción de lo *abyecto*. Esta misma idea también encuentra vinculación con la *maternidad* a la que se ha referido, por ejemplo, en su famoso trabajo “Stabat Mater”, lo que constituiría otra posible vía de investigación para continuar este trabajo.

Por otro lado, me hubiera gustado detenerme en un tratamiento más amplio del enriquecedor sonido (tanto en un plano intradieгético como extradieгético) que gobierna la obra de forma más que elocuente. Desde el ya mencionado sonido de los insectos o las sirenas⁶², hasta toda la banda sonora, que viene de la mano del grupo francés Air, la acústica acompaña a la imagen encajando de forma brillante y proyectando una atmósfera totalmente mágica e ilusoria. Si tan solo escuchásemos los sonidos, los efectos que evocarían estos en el espectador serían bastante similares al que generarían una sucesión de imágenes del film.

A pesar de todo ello, cabe decir que este trabajo se presenta como “Una puerta al universo de las hermanas Lisbon”, no acabará aquí la curiosidad y el ansia de saber en torno a la temática, por lo que no descarto el ampliar el estudio con puntos como estos.

Lo que sí queda suficientemente claro es que, hoy día, justo en la sociedad de la imagen, Sofia Coppola ha permitido a las hermanas Lisbon salir de las páginas de la novela de Eugenides para protagonizar su historia en la gran pantalla, a través de un estilo original y elegante, acorde con la esencia de la obra.

En palabras de Cernadas Lamadrid “una adaptación es otra creación a partir de la que existía, y que el respeto no consiste en repetir, sino en creer lo mismo, en tener el mismo espíritu. En querer contar eso de la misma manera y sin embargo contarlo de otra”⁶³. Coppola y Eugenides comparten un mismo sentir, ambos autores dan en el clavo al retratar la caótica, misteriosa, y a la vez fantástica adolescencia. Es la propia directora

⁶² Por cierto, también esta última acertada elección en cuanto a relación con la feminidad, pues al fin y al cabo son sirenas las que provocan el sonido, conectando con el hipnotizador canto de aquellos seres fantásticos a los que también se hace alusión en la novela al referirse al lago.

⁶³ Citado en Adaptación por Fernando de Felipe e Iván Gómez (p, 46)

la que declaró haber visto en la obra de Eugenides algo que nunca antes había visto, “me dio la sensación de que Eugenides entendía perfectamente lo que era ser adolescente: el deseo, la melancolía, el misterio que existe entre chicos y chicas”(Fernández, 2019).

En este sentido, ambos artistas llevan a las jóvenes Lisbon a romper con estereotipos hasta entonces asentados. Por un lado, las chicas Lisbon responden al ideal de niñas guapas, atractivas, populares, deseadas e inteligentes, que viven en el seno de una familia feliz sin aparentes problemas a su alrededor. No obstante, las Lisbon, lejos de hacer reiterar aquellos esquemas banales, se sienten atrapadas a pesar de aparentemente tenerlo “todo”, por lo que deciden liberarse a través de la muerte. En un contexto en el que la reivindicación, el deseo y la consciencia de libertad social cada vez son mayores (años setenta), las hermanas Lisbon no consiguen *ser*. Pero nadie de su alrededor llega a comprender por qué lo hicieron, pues lo único que veían en ellas eran a cinco hermosas e ideales hermanas que parecían encajar con todo lo que la sociedad pedía de ellas y a las que les esperaba un futuro prometedor.

Por otro lado, fue el suicidio lo que precisamente las convierte en legendarias. Al fin y al cabo, Eugenides y Coppola hacen que, durante hora y pico de película y doscientas y pico páginas de la novela, se esté hablando constantemente de suicidios y de diferentes formas acabar con la vida, elevándose el suicidio como una manera de liberación y no como condena. Se rompe así también con la idea de suicidio como tabú ligado a inútiles tapaderas como la falta de cordura. De hecho, las niñas son las que demuestran tener mayor cordura, convirtiéndose en “videntes” y marcando la pauta para muchos que siguieron sus pasos.

Por último, cabe hacer hincapié en que incluso las películas que no son adaptaciones tratan de *adaptar* un guión literario escrito a la pantalla. Y que la diferencia está en que la literatura otorga libertad al escritor para manejar el discurso a su libre albedrío, mientras los guionistas, como afirman F. De Felipe e I. Gómez, son “eternos esclavos de todos los elementos que determinan la órbita de la industria” (De Felipe y Gómez, 49). No obstante, al igual que la literatura puede hacer uso de la ironía moviéndose en diferentes planos y registros del texto, el cine, gracias a su naturaleza *multiplas* puede también contradecirse, generar tensiones irónicas entre las diferentes variables enriqueciendo el film estéticamente (Stam, 20). Así lo hace Coppola, por ejemplo, al mostrar todas aquellas imágenes de espacios suburbanos soleados, cuidados

y llenos de verdor, donde las familias pasean relajadas y los niños juegan al aire libre, acompañadas de una música misteriosa e inquietante que incomoda al espectador. Asimismo, el agradable canto de los pájaros que adorna las escenas de fondo va tornando en la desagradable estridulación de insectos, advirtiendo que hay algo oculto más allá de lo que a primera vista se puede ver (y escuchar). El tratamiento de la fotografía también tiñe de sentido la escena según los tonos elegidos en cada momento (como hemos visto, pasando de tonos más cálidos a otros fríos, sin dejar de lado el irritante y misterioso verdor).

9. Bibliografía

LIBROS

EUGENIDES, J. (2001). *Las vírgenes suicidas*. Barcelona: Anagrama.

STAM, R. (2005). "Introduction: The theory and practice of adaptation", en *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing.

DE FELIPE, F. Y GÓMEZ, I. (2018). *Adaptación*. Barcelona: Trípodos.

GARCÍA SERRANO, Y. (2009). *Sofía entre mujeres*. En 15 x 15 mujeres que cuentan en el siglo XXI. Coordinadora: Marian Izaguirre. Ciudad: Maia Ediciones. (pp. 97-112).

GUARINOS, V. (2008). *La mujer y el cine*. En Junta de Andalucía, Instituto Andaluz de la Mujer, (autoras: Felicidad Loscertales Abril, Trinidad Núñez Domínguez), *Los medios de comunicación con mirada de género*. España (pp. 103-120).

TRIAS, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel (3ª edición).

Real Academia Española (2019). *ADAPTACIÓN y ADAPTAR* en *Diccionario de la lengua española*: <https://dle.rae.es/?id=0hKXwtM>

ARTÍCULOS Y TRABAJOS CIENTÍFICOS

SERIO, M. (2015). Gauzy Perceptions and Tangible Images: A Shift in Focus in The Virgin Suicides from Text to Screen. *The Ashen Egg, A Journal of Undergraduate*

- English Scholarship*, Vol 3. (pp. 51-58).
- FLORES, P. (2001). Virgenes suicidas: el paraíso no está en el suburbio. Subjetividades e identidades de frontera desde la semiótica del espacio. *Signa. Revista de la asociación española de semiótica*. (pp. 237-258).
- PÉREZ SALCEDO, S. Y SÁNCHEZ BOLAÑOS, D.I. (2012). *Imaginarios suicidas en el cine de autor*. Santiago de Cali: Proyecto de grado Comunicación Social y Periodismo.
- SHOSTAK, D. (2013). 'Impossible Narrative Voices': Sofia Coppola's Adaptation of Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*. *Interdisciplinary Literary Studies: A Journal of Criticism and Theory* (15: 2, pp. 180-202).
- SHOSTAK, D. (2009). "A story we could live with": Narrative Voice, the Reader, and Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*, en *MFS Modern Fiction Studies*, Vol 55, N 4, (pp. 808-832).
- MÉNDEZ, GARCÍA, C.M. (2014). Gótico y espacios suburbanos en la literatura posmoderna estadounidense. *Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*. Vol, 2. (pp. 115-130).
- WILHITE, K. (2015). Face the house: suburban domesticity and nation as home in *The virgin suicides*. *MFS Modern Fiction Studies*, Vol 61, (pp. 1-23).
- OGANDO DÍAZ, B, TEJERA TORROJA, E, Y HERNÁNDEZ GUILLÉN, R. (2011). El rostro del suicida en el espejo del cine. *En Revista de Medicina y Cine*. (Salamanca). (pp. 107-117).
- DELVA, C. (2013). "Obviously, Doctor, you've never been a thirteen-year-old girl." *Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides as a Novel of Female Adolescence*. Trabajo Fin de Máster. Universiteit Gent.
- SANABRIA C. Ofelia en el estanque como motivo visual. De la imagen plástica del XIX a la fílmica del XX. *En Trama y Fondo* (37). Universidad de Costa Rica. (pp. 183-189).
- SCHIFF, J.A. (2006) A Conversation with Jeffrey Eugenides. *The Missouri Review* (Vol, 29) (pp. 100-109).

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

COPPOLA, S. (1999). *Las vírgenes suicidas*. Estados Unidos. American Zoetrope.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS (Artículos prensa...)

MARTÍN GARZO, G. (2012). *Las vírgenes suicidas*. En El País. Rescatado a 24/03/19, en https://elpais.com/elpais/2012/02/08/opinion/1328710911_200160.html

LÓPEZ, M. (2018). *El misterio y la juventud eterna de 'Las vírgenes suicidas'*. En Eldiario.es. Recuperado a 24/03/19 en https://www.eldiario.es/cultura/libros/juventud-eterna-virgenes-suicidas_0_766423972.html

ESQUIBEL, G.B. (2017) *Jeffrey Eugenides: "la mala escritura viene de la escasez de intelecto o intuición"*. Revista Arcadia. Rescatado a 24/03/19 en <https://www.revistaarcadia.com/contenidos-editoriales/feria-del-libro-de-bogota-2016/articulo/perfil-del-escritor-jeffrey-eugenides-autor-de-las-irgenes-suicidas-filbo/48053>

VICENTE, A. (2018). *Jeffrey Eugenides: "He visto el sueño americano alcanzado y luego echado a perder"*. El País. Recuperado a 24/03/19 en https://elpais.com/cultura/2018/06/11/actualidad/1528730878_550662.html

FERNÁNDEZ, L. El suicidio de las hermanas vírgenes aguanta el paso del tiempo. El País. Rescatado a 24/09/19 en https://elpais.com/cultura/2018/03/18/actualidad/1521376871_446805.html

LAGO, E. Desmontar el amor. El País. Rescatado a 24/03/19 en https://elpais.com/cultura/2013/04/30/actualidad/1367341460_834471.html

MIGUEL, L. El único escritor capaz de narrar a las mujeres. Play Ground. Rescatado a 24/03/2019 https://www.playgroundmag.net/lit/Jeffrey-Eugenides_23168876.html