

DESAVENENCIAS ENTRE NARRADOR DELEGADO Y MEGANARRADOR: CUATRO ESTRATEGIAS PARA DESLEGITIMAR LA VOZ RELATORA EN LAS VÍRGENES SUICIDAS

JOSÉ ANTONIO PLANES PEDREÑO

INTRODUCCIÓN

Las relaciones tan intrincadas y diversas que a menudo se deducen de la yuxtaposición entre una voz narrativa y las imágenes que la acompañan pueden generar dificultades al escudriñar el sentido que un film está pretendiendo perfilar. Frente a las voces armonizadas con los contenidos del marco ficcional, existen otras en las que entrevemos desde la contradicción más patente hasta pequeñas fisuras, desde la ausencia de perspicacia a ligeras negligencias, todo lo cual desembocaría en el fenómeno de la narración no fiable (Booth, 1983). Una obra cinematográfica como *Las vírgenes suicidas* (The Virgin Suicides, Sofia Coppola, 1999) pone de relieve hasta qué extremo la narración audiovisual puede modelarse sobre la premisa de una separación muy pronunciada entre los enunciados orales y los que se coligen del modo en que se recrean escénicamente los acontecimientos de la historia. Por ello, dada la

complejidad y el desafío que plantea desde unas demarcaciones narratológicas, la película merece un análisis en profundidad, si bien nos ayudarán a desbrozar el terreno algunas interpretaciones procedentes de otras disciplinas, que enseguida mencionaremos.

Las vírgenes suicidas es una de las obras más prestigiosas de su directora, Sofia Coppola, y, además, un título referencial en el cine independiente norteamericano contemporáneo (Wyatt, 2018), específicamente en una de sus vetas más fecundas: aquella cuyos exponentes comparten la tentativa de construir *poéticas de crisis* mediante las que plasmar la dificultad o imposibilidad de la progresión en ciertos rituales durante etapas de transición, tales como la adolescencia, la crisis de mediana edad o la muerte (Backman Rogers, 2015). *Poéticas de crisis* o de *transformación* en las que acaece una reconstrucción del cliché y de las convenciones genéricas, pero dentro de una operación subversiva para su vaciamiento semántico.

Desde su estreno, el film ha sido objeto de reflexiones y debates desde los estudios de género. Estas aproximaciones han pretendido dilucidar qué tipo de roles, modelos y discursos subyacen a la representación que plantea la película sobre la feminidad y, asimismo, cómo reformula los motivos iconográficos de esta en la cultura popular (Bolton, 2011; Monden, 2013; Backman Rogers, 2015, 2019; Cook, 2021). En cambio, otros investigadores aprecian una sensibilidad posfeminista (Woodworth, 2010; Handyside, 2013; Kennedy, 2010, 2015) al distinguir asuntos alejados de las denuncias y reivindicaciones del feminismo de la segunda y tercera ola (Garrido-Rodríguez, 2020). Porque, a diferencia de las obras en las que el género se esculpe sobre determinaciones de clase, raza, política u orientación sexual, las *heroínas* de Coppola, aduce Woodworth (2010: 138), son muchachas caucásicas que pasan su tiempo libre sin hacer nada —a menudo en ropa interior—, compran compulsivamente y ponen de manifiesto una pasividad muy acusada. De esta suerte, autores como Small (2013: 152) sostienen que ni *Las vírgenes suicidas* ni el resto de la filmografía de Sofia Coppola resultan explícitamente feministas, aunque justifican su disección desde esas coordenadas teóricas habida cuenta de las múltiples aristas con que están diseñadas sus protagonistas.

Otros acercamientos más heterogéneos, pero sin renunciar al enfoque feminista, reivindican la singularidad de Coppola como una de las directoras norteamericanas más relevantes de las últimas décadas (Ortner, 2013; Strong, 2022); como heredera del American New Wave de los años sesenta y setenta toda vez que actualiza algunas de sus preocupaciones preponderantes (Lin Tay, 2009; Kolker, 2000); y como poseedora de un *modus operandi* con el que la sofisticada superficie de sus films, provista de cualidades de seducción, desemboca en críticas hacia los territorios en que estos se enmarcan, en un desvelamiento de los resortes ideológicos implícitos y en un estado de per-

plejidad y extrañamiento que desactiva cualquier asomo de complacencia (Backman Rogers, 2019). En esta línea se inscribe la monografía sobre la cineasta de Ferris (2021), aunque desde un prisma muy determinado: la moda, pero acotando la noción como máscara de la identidad y como fuente de malinterpretaciones entre la esfera interna y externa de sus personajes.

Estas y otras contribuciones comparecerán durante nuestra argumentación. Sin embargo, recurriremos a ellas solo después de desplegar una lectura de raigambre narratológica con la que pretendemos desglosar el complejo dispositivo formal que subyace al film, tarea que no se ha llevado a cabo con la suficiente precisión pese a los análisis recibidos hasta ahora. Con este propósito, partimos del magisterio de Jost y Gaudreault (1995) en *El relato cinematográfico* a fin de sacar a colación el concepto del *gran imaginador* o *meganarrador*, entendido como aquella instancia situada en el exterior de la diégesis que articula y vertebra todo el cuerpo textual de la obra artística, y por consiguiente sus efectos de sentido, con frecuencia designada *enunciación*, *sujeto de la enunciación*, *ente enunciadore* (Gómez Tarín, 2013: 32) o *autor implícito* (Booth, 1983). Este meganarrador puede delegar el acto narrativo en algún personaje, con identidad o sin ella, desde un ámbito ignoto o localizado en términos diegéticos, los cuales pueden ser visibilizados o no en pantalla. A partir de estas variables, surgen cuatro alternativas para clasificar la voz luego de su emparejamiento: su inscripción o no en el marco ficcional (*intradiegética* o *extradiegética*, respectivamente) y su participación o no en los hechos referidos en la exposición (*homodiegética* u *heterodiegética*). Asimismo, en aras de establecer el alcance cognitivo de la información que el relato suministra al espectador, recurrimos al concepto de *focalización*, encaminado a delimitar el saber espectadorial, y además al de *ocularización* y *auricularización* para definir la posición visual y sonora con que se accede a ese conocimiento.

Mediante estos parámetros teóricos pretendemos esclarecer el discurso del texto fílmico, esto es, la posición o perspectiva de carácter moral o ideológico (Gómez Tarín, 2013: 31-32). No obstante, en la medida en que el sujeto enunciativo cede la narración de un relato a un personaje, no solo se genera la creencia de que el universo diegético emerge a la luz de su subjetividad, sino que las intervenciones orales suelen convertirse en una vía con que clarificar la significación global del relato. La edificación de ese emplazamiento diegético estaría sustentada por tres niveles de representación: la *puesta en escena* —el contenido de la imagen—, la *puesta en cuadro* —tipos de planos y movimientos de cámara— y la *puesta en serie* —la disposición narrativa de las imágenes— (Cassetti y di Chio, 1991: 124-183), niveles que a priori, reiteramos, deberían estar en consonancia con los enunciados del narrador. Sin embargo, esa coherencia puede resquebrajarse mediante la inclusión de *elementos perturbadores* en alguna de las tres vertientes creativas, en virtud de los cuales podrían surgir facetas semánticas separadas de la espoleada por la voz relatora. El ente enunciador, en suma, estaría

poniendo en entredicho las facultades de su narrador delegado. O formulado de otro modo: estaría proporcionando al espectador un saber específico que excedería el grado cognitivo de la instancia que ha llevado las riendas del relato.

Las imágenes inaugurales de *Las vírgenes suicidas* no dejan lugar a engaño: la serie de luminosas estampas mediante las que nos introducimos en la cotidianidad del vecindario en que transcurre el film, dotadas de una apacible música extradiegética, con el sol filtrándose entre las hojas de los árboles, se detienen con brusquedad. Luego de un corte de montaje, la fotografía cambia a tonos fríos, la música se disuelve en favor del sonido de la caída de unas gotas de agua e irrumpe súbitamente la mirada perdida de Cecilia, una de las hermanas Lisbon, encuadrada en plano medio corto y sumergida en una bañera llena de agua ensangrentada. El drástico reajuste de la puesta de escena, cuadro y serie, frente al escueto comentario de la voz over —«Cecilia fue la primera en marcharse»—, preludia la confrontación entre lo que nos transmite la narración y los atributos escénicos del territorio ficcional.

Imagen I



EL ORIGEN LITERARIO

Las vírgenes suicidas está basada en la novela homónima de Jeffrey Eugenides, publicada en 1993, y relata el suicidio de cinco hermanas adolescentes en Grosse Pointe, un área suburbial de Michigan a mediados de los años setenta. Este precedente literario está sustentado en una voz narrativa no fiable (Shostak, 2009) que, adoptando la primera persona del plural, se erige en una suerte de memoria colectiva, cosechada a través de distintos testimonios y unánimemente legitimada, aunque sea uno de los chicos quien, desde la fascinación y obsesión por la belleza de las muchachas, y sin desvelar nunca su identidad, haya asumido el papel de reportar lo acaecido. Ahora bien, lo que palpita bajo esta narración es una ironía que termina impugnando la autoridad de su artífice. No es tanto que esta exposición oral declare sin ambages su impotencia, extendida a lo largo del tiempo, para esclarecer el suicidio de las cinco chicas, cuanto que en ningún momento llega a ser consciente de los mimbres ideológicos en virtud de los cuales se está configurando su propio discurso. El férreo control de Eugenides sobre la voz plural desliza un engaño narcisista (Shostak, 2013: 191), puesto que en el fondo son los impulsos subjetivos de los muchachos los que asfaltan los vericuetos del relato y dotan a este de su aura nostálgica. Lo que emerge durante la lectura es la presencia de un sujeto de la enunciación o un autor implícito que sanciona la mirada masculina (Rimmon-Kenan, 1983: 72).

Queda claro que el narrador y a quienes representa han fracasado en su propósito de arrojar luz sobre el enigma de las hermanas Lisbon por lo limitado de su acceso. Al recurrir una y otra vez a la primera persona del plural, el interés de la historia acaba girando en torno a cómo un agente narrativo aborda y manipula un material más que en este en sí mismo, de ahí que el protagonismo recaiga no tanto en las cinco adolescentes caídas en desgracia como en quienes han vivido encandilados con ellas (Shostak, 2013: 197-198). A la postre, se trata

de una narración impregnada de añoranza hacia unos seres esculpidos sobre sus deseos, fantasías y obsesiones, por lo que el objeto de reflexión se difumina en beneficio de estos sueños y delirios privados. El propio Eugenides afirma que las *pretendidas* protagonistas siempre parecían estar contempladas desde la distancia, que eran meras creaciones de sus observadores y que la variedad de puntos de vista barajados por el narrador imposibilitaba que constituyeran una entidad exacta (Abbot, 2018). En definitiva, este agente narrativo

intenta controlar la historia, superponer interpretaciones, proclamar significados y atribuir intenciones. Para él, para todos estos chicos, las hermanas Lisbon son flores de invernadero, chicas detrás de un cristal, con los chicos como caballeros andantes frustrados. Esto es amor cortés, con toda la castidad y objetivación que el término implica, y su propósito principal no es honrar o entender a las Lisbon, sino dar glamour y romantizar el propio anhelo de los chicos (Abad, 2018)¹.

Desde esta perspectiva, y refiriéndose a la versión filmica, Wyatt (2018) esgrime que, dado que el narrador emprende su relato veinticinco años después de cuando acaecieron los hechos, queda en evidencia su parcialidad a la hora de seleccionar los contenidos. Algunos de estos provienen de

SE TRATA DE UNA NARRACIÓN IMPREGNADA DE AÑORANZA HACIA UNOS SERES ESCULPIDOS SOBRE SUS DESEOS, FANTASÍAS Y OBSESIONES

la experiencia de los cuatro chicos que integran esa narración colectiva, pero otros de materiales y testimonios ajenos a ellos. De hecho, identifica que el relato se articula en torno a cinco fuentes: la memoria personal y directa de los chicos; recuerdos colectivos, que pertenecen al acervo popular; pruebas documentales, tales como diarios; entrevistas a personajes claves y comenta-

rios puntuales de los habitantes de Grosse Pointe. Esta heterogeneidad, y además el dilatado lapso temporal entre hechos y rememoración explicaría por qué ciertas escenas, desde el punto de vista del analista, podrían ser consideradas exageradas y poco fiables. No obstante, esta aseveración sería extensible a cualquier narrador que navega a caballo entre el estatuto homodiegético y heterodiegético, como es el caso de *Las vírgenes suicidas*, pero también como el de otras muchas obras cinematográficas cuya fiabilidad nunca se pone en tela de juicio. En lo relativo a la pieza literaria de Eugenides, la incesante mezcla entre información y opinión, y el debatible rigor que de ella se colige, justifica esa incertidumbre. En la película, en cambio, si nos abstraemos del origen literario y nos centramos en su configuración como obra autónoma, no contamos con las suficientes evidencias para afirmar, como Rogers (2007), que

todo el cuerpo de la película se convierte en un viaje de sueños y recuerdos fantásticos que hacen que las secuencias aparentemente más realistas y convencionales sean igualmente falsas y provisionales. En retrospectiva, cada escena está teñida por el romanticismo de la memoria y la fantasía, tema central de la película (Rogers, 2007)².

En contraposición a estas palabras, nuestra tesis no es tanto que *todas* las imágenes resulten falsas en sí mismas, cuanto que la voz que las conduce e interpreta acaba siendo desautorizada en función de una serie de estrategias textuales que no han sido lo suficientemente clarificadas, razón por la cual hallamos lecturas discutibles acerca de los auténticos objetivos de la traslación filmica. Shostak (2013: 181-182), por ejemplo, cuestiona los fundamentos del film en la medida en que la narración no fiable de la obra primigenia se desvirtúa en el largometraje. A diferencia de la literatura, el medio audiovisual cuenta con otros registros expresivos que obstaculizan el dominio del relato oral, esto es, se resisten a una apropiación de una única perspectiva, de ahí que, semánticamente hablando, la adaptación adquiera un rumbo inde-

finido y a duras penas logre cohesionarlos. El hecho de que la voz enunciativa haya sido asignada a un intérprete singular desactiva, según Shostak, el planteamiento *impersonal* de Eugenides habida cuenta de la presencia de esa única voz y mirada, aun recurriendo a la primera persona del plural; automáticamente está creando un personaje, por leves que sean sus rasgos caracterizadores, tales como el tono, el timbre o el ritmo de la locución. Como consecuencia, la voz carece del régimen anónimo y colectivo de la novela. De igual modo, reprocha que la condición abstracta e incluso mítica de las hermanas Lisbon, sustraída de la exposición del texto original, se diluye en el film desde el momento en que las muchachas adoptan los atributos físicos de cinco actrices disímiles (Shostak, 2013: 184-185). La conclusión es que la obra de Eugenides es una novela irónica provista de una crítica ideológica de género, mientras que la transposición audiovisual deviene en un ejercicio de romance nostálgico (Shostak, 2013: 182). El discurso de la película es inconsistente debido a la falta de una distancia crítica: la cámara no está adherida a un punto de vista diegético o a una perspectiva identificable.

Nosotros rechazamos de pleno esta valoración porque el empeño del largometraje de Sofia Coppola no consiste en generar un discurso homogéneo ni en reconstruir la perspectiva unívoca y uniforme de la novela original. Tomando precisamente las múltiples aristas del lenguaje audiovisual, la directora norteamericana alumbra una obra fundada en las desavenencias entre la materia significativa de la voz relatora, que *presupone* la existencia de un personaje colectivo con unos determinados valores y creencias, y la que se sustrae del ente enunciativo, al que se le atribuye tanto la construcción del universo diegético por el que nos guía la voz —puesta en escena—, los tipos de planos y movimientos de cámara con que se va encuadrando ese universo —puesta en cuadro— y toda la panoplia de procedimientos narrativos —puesta en serie—, algunos de los cuales, puesto que rompen la transparen-

cia, constituyen marcas indelebles de su actividad. Creemos que estas marcas explícitas, pero también otros patrones menos obvios, contribuyen a cince- lar un discurso que, paralelamente al trazado por el narrador oral, menoscaba su autoridad y sus presuntas competencias. Si bien Backman Rogers (2019: 26) sostiene con lucidez que la película *traiciona* su propia narrativa, nosotros queremos ser más certeros acerca de cómo se gesta esta traición y cuáles son las implicaciones que conlleva.

A sabiendas del particular estatuto de la voz narrativa dentro del cuerpo textual de un film, Coppola plantea una estrategia sólo posible en el seno del lenguaje cinematográfico. Como a cualquier voz enunciativa a la que le asignan unas imágenes concretas, la relación sonido-imagen en el medio filmico puede estar presidida por la unidad o cohesión, pero también por brechas o disparidades que desembocarían en una escisión entre uno y otro registro. Este fenómeno es el que observamos en *Las Vírgenes suicidas*. Y es que la voz narrativa no es el único conducto por el que discurre un sentido que aquí no resulta tan unívoco como en el antecedente literario, sino que, por el contrario, podemos extraer una serie de vectores semánticos separados de lo auditivo a resultas de la configuración de las imágenes que irrumpen al hilo de la exposición. Lo que acaece es una dislocación entre lo que vemos y lo que escuchamos, o más específicamente, entre el narrador oral y

algunas de las huellas del sujeto enunciativo, por mucho que las implicaciones de esas huellas no lleguen a contradecir o subvertir —en apariencia, al menos— el régimen fáctico de los postulados del narrador. Estas parcelas semánticas, cuatro en concreto, tienden vías de significado fuera del perímetro de las intervenciones orales. Los espectadores, en suma, llegan a adquirir un *saber* más amplio que el del agente narrativo principal gracias a estas cuatro maniobras.

ESTEREOTIPACIÓN E IRONÍA

Pera empezar, la representación *escénica* de las muchachas responde a una palmaria estereotipación, a partir de la cual se acentúa su belleza física, así como un carácter etéreo e inescrutable, en la medida en que se nos escamotean los aspectos más *terrenales* de su personalidad (Monden, 2013). Esa estereotipación, ese procesamiento subjetivo, se aprecia con más nitidez aún en los tramos donde las imágenes y su composición pretenden traducir la mirada fascinada de los muchachos. Con ese propósito recurren a recursos visuales y sonoros de carácter extradiegético, pero deliberadamente infantiles e incluso irrisorios, al más puro estilo de cine *teenager* (Hirsch, 2020). En las etapas iniciáticas del largometraje, por ejemplo, los títulos de crédito se llenan de ilustraciones y palabras referentes a *las vírgenes suicidas* tal y como

Imagen 2

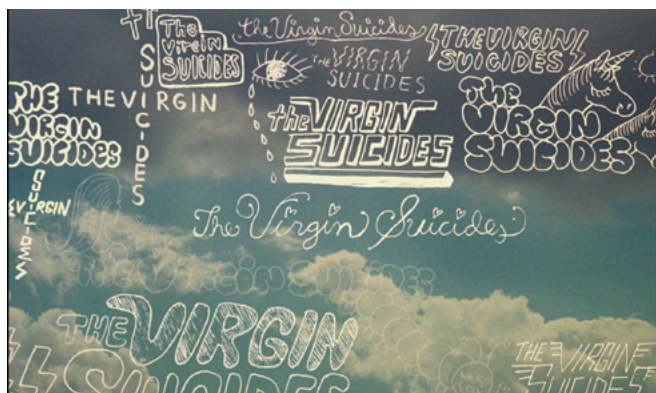


Imagen 3





Imagen 4

los personajes masculinos las hubiesen trazado en cuadernos y libretas a la vez que, en primer plano y con su imagen sobreimpresionada, Lux, una de las hermanas Lisbon, mira hacia la cámara y guiña un ojo en actitud seductora.

Pero es que, además, el film se ve sacudido por varias imágenes mentales de los chicos que acen-túan sobremanera, incurriendo en lo caricaturesco, esa estereotipación. Como botón de muestra, en una fase avanzada de la película tendremos ocasión de contemplar un breve montaje de en-soñaciones en las que, yuxtaponiendo las imágenes en extravagantes efectos ópticos, ilustran la lectura del diario de Cecilia por parte de los mu-chachos, pero adoptando una estética visual y so-nora característica de los spots publicitarios de los años setenta con el fin de subrayar las cualidades sensuales y atractivas de las chicas, *expuestas* en situaciones muy particulares: saltando, colum-piándose, bailando, sentadas en un campo..., de este modo, no sólo despunta su subjetivismo y distorsión de la realidad, sino la influencia de las convenciones visuales de los años setenta en el campo de la fotografía —William Eggleston y Sam Haskins—, los anuncios publicitarios —las cam-pañas de los champús *Timotei* y *Breck*— y la revista *Playboy* (Backman Rogers, 2012: 154), fuentes que configuran un imaginario sobre la mujer donde predomina la belleza y la sensualidad, pero al mis-mo tiempo un aura de fragilidad y misterio.



Imagen 5

La presencia de estas claves visuales en las imágenes *mentales* y en las *reales* desemboca en un juego con la estereotipación, pero en niveles disímiles, que tiende relaciones dialécticas entre los dos planos temporales: una más deformada, la de las fantasías de los chicos con las hermanas Lisbon; otra, más solapada, pero no por ello menos elocuente, el de las instancias enunciativas al es-cenificar el universo representado. Qué distintas resultan las ramificaciones de esta concepción es-tética, diluida pero perceptible en la conformación de toda la diégesis (Wyatt, 2018), durante las deso-ladas escenas en las que Lux abandona el campo de fútbol luego de haber pasado la noche con Trip y se dirige en taxi hacia su casa, donde la reciben sus padres. Podría señalarse que, en este tramo, y aun prevaleciendo la misma impronta publi-citaria, el desolado estado de ánimo del personaje, transmitido mediante un ominoso color azul, con-trarresta los valores propugnados con anteriori-dad y apunta hacia un panorama más turbador e inquietante. Es por eso por lo que la restitución en pantalla de los códigos visuales de la época no des-emboca en un ejercicio de nostalgia complaciente, sino en una interrogación sobre su naturaleza, en un desvelamiento de su artificialidad y en la certi-dumbre de componer un velo que opaca, en lugar de esclarecer, la mirada del narrador colectivo.

La segunda parcela semántica en la codifica-ción del ámbito ficcional no es otra que la corrien-

te de ironía —y no pocas dosis de humor negro— que se desprende de los comportamientos adultos —el psicólogo que asiste a Cecilia, el sacerdote que intenta consolar a la señora Lisbon, el padre de Trip Fontaine, los habitantes de Grosse Pointe— y, en general, de los códigos que sustentan el territorio suburbano en que transcurre la historia. Los comportamientos y reacciones de los adultos carecen de cualquier potestad a tenor de la ignorancia, cuando no estulticia, que manifiestan en la mayoría de las situaciones, de ahí el ácido sarcasmo que aflora ante, por ejemplo, los esfuerzos frustrados de Ronald Lisbon, el padre de las chicas, al transmitir su pasión por la aeronáutica a unos interlocutores que lo abandonan con la palabra en la boca o ante las conversaciones imaginarias que, de viva voz, este mantiene con las plantas del pasillo del instituto donde trabaja, ajeno por completo a quienes a le dirigen la palabra. Ese sarcasmo surge también a través del humor negro en momentos dramáticos, como cuando la ambulancia que traslada al hospital a Cecilia, tras su primera tentativa de suicidio, abandona el hogar de los Lisbon mientras su madre sale apresurada con una bata de la niña, sin llegar a detener el vehículo, lo que ocasiona una situación ridícula en vistas del trágico contexto. Más adelante, y una vez consumado el segundo intento de suicidio de Cecilia, asistiremos a un incidente que linda lo esperpéntico: aquel en el que, después de que un grupo de individuos hayan sido incapaces de extraer la verja sobre la que fatalmente había aterrizado la adolescente, en la terraza de la vivienda, deciden recurrir a una furgoneta para que, adecuadamente atada, sea su fuerza la que la acabe arrancando. La imagen del vehículo arrastrando la verja por el vecindario rezuma similares acentos grotescos.

INCOMUNICACIÓN Y DECADENCIA

Los dos vectores comentados hasta ahora —la estereotipación y la estupidez de los comportamientos adultos—, que no tardan en llamar la atención

del espectador avieso, son soslayadas por la voz narrativa, que se limita a conducir el relato a través de intervenciones concisas, la mayoría superficiales, como los puntos de un rutinario informe pericial. En este aspecto, las desemejanzas son abrumadoras entre el peso de la voz narrativa en la novela, omnipresente, y la de la película, cuyas apariciones resultan más restringidas y cuya influencia está complementada, cuando no supeditada, al plano visual. De esta suerte, no es solo que en el film de Coppola se genere una discordancia entre el universo representado y la voz narrativa, sino que esa discordancia —o esa desconexión— es identificada en otra área donde se origina el tercer vector de sentido: en el paisaje humano del marco diegético, en tanto en cuanto el desafecto y la incomunicación predominan en los lazos familiares y personales, peculiaridad atribuible al grupo de adolescentes obnubilados por las hermanas Lisbon, y además a estas mismas. Por muy dotados que estén de rasgos físicos, todos al unísono carecen de atributos psicológicos que los diferencien como personajes. A este respecto, los cuatro amigos sobre los que la cámara deposita su atención, y a quienes asociamos a la voz principal, nos acaban pareciendo, atributos físicos aparte, tan indescifrables e inasibles como sus objetos de deseo. Las relaciones humanas emanan frialdad, escasean las muestras de contacto o gestos de proximidad, y a su vez los diálogos son exiguos y casi siempre insignificantes. Un ejemplo clarificador de este comportamiento lo observamos cuando el Padre Moody acude al domicilio de los Lisbon para brindarles consuelo luego del suicidio de Cecilia. Durante la visita apenas le prestan atención ni Ronald Lisbon, absorto en su partido de fútbol, ni la esposa de este, quien, sentada de espaldas en su dormitorio, tan solo le dedica un leve gesto con la cabeza después de que el sacerdote haya subido hasta su habitación y la haya llamado desde el umbral de la puerta. La súbita interrupción de la escena mediante un corte de montaje cercena cualquier proximidad entre los personajes.

TANTO UN COLECTIVO COMO OTRO SE ERIGEN EN ENTIDADES ABSTRACTAS Y ANÓNIMAS EN EL INTERIOR DE UN PAISAJE SUBURBIAL DE ESTANCAMIENTO Y ALIENACIÓN

El corolario es que tanto un colectivo como otro se erigen en entidades abstractas y anónimas en el interior de un paisaje suburbial de estancamiento y alienación (Hoskin, 2007: 215), origen del aprisionamiento de las muchachas, pero también de la estrechez mental del narrador colectivo. Esta instancia, como ya hemos indicado, se muestra incapaz de decodificar estos indicios y de desenmascarar un *American way of life* que ha determinado su ubicación y mirada dentro del mismo: el narrador repara en los detalles del cuadro, pero nunca en el contexto en el que se enmarcan. Un contexto definido por sus prácticas, rituales e inercias comunitarias, pero en el que sus residentes están vaciados de signos identitarios, y tras cuya fachada de orden y comodidad subyacen tensiones y ansiedades, aspectos inspirados en el libro de fotografías *Suburbia* (1973), de Bill Owens, como la propia Coppola ha reconocido (Gevinson, 2013).

Las hermanas Lisbon son las únicas que, si bien sólo intuyendo el cautiverio social en que están inmersas —el cual, como es obvio, desborda el confinamiento de sus progenitores—, se han atrevido a cometer un brutal acto de rebeldía ante la estupefacción de sus vecinos, que ni entendieron ni han llegado a entender nunca el fondo del asunto a pesar del transcurso del tiempo, de ahí que prosigan impertérritos con sus costumbres y rituales sociales. Como botón de muestra, cabría evocar la extravagante fiesta comunal en la que, un año después de la muerte de la primera de las hermanas Lisbon —Cecilia—, los invitados portan mascarillas para neutralizar el aire putrefacto que procede de un lago de la zona, que a su vez ha sido contaminado por un vertido industrial. La asfixia, como vemos,

es un fenómeno descollante del entorno ficcional, pero las reacciones resultan antitéticas, puesto que frente a la ignorancia colectiva surge una tentativa de insurrección que nunca será interpretada como tal. Desde esta perspectiva, el mundo de *vallas de piquetes blancos* de *Las vírgenes suicidas* plantea concomitancias, como apunta Rogers (2007), con otras películas que reflejan las incongruencias del *sueño americano* desde el denominado *suburban gothic* (Dines, 2012), entre ellas *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986), *La tormenta de hielo* (*The Ice Storm*, Ang Lee, 1997), *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) o *Juegos secretos* (*Little Children*, Todd Field, 2006).

No es fortuito que Coppola haya incorporado varios pasajes en los que nos permite contemplar desde el presente a un personaje cuyo testimonio es primordial en los conocimientos recabados y procesados por la voz narradora colectiva: se trata, evidentemente, de Trip Fontaine, quien, al con-

Imágenes 6 y 7



trario que el resto de sus coetáneos, logró la *hazaña* de cortejar y pasar una noche con Lux, a quien luego abandonaría. Recalamos así en el cuarto y último vector de sentido. A diferencia de la novela, que recopila entrevistas a otros personajes, la película se detiene exclusivamente en la de Trip, a quien proporciona voz e imagen, elección crucial a nuestro entender en virtud de sus drásticas repercusiones en la dimensión semántica del texto fílmico. De acuerdo con el guion original, las apariciones de Trip-adulto contando su romance en la clínica Betty Ford están definidas como *flashforwards*. Sin embargo, si partimos de la base de que estas escenas están asociadas al acto narrativo de la voz anónima que gobierna la historia, perteneciente a un hipotético entrevistador en fuera de campo que formula las preguntas a su interlocutor, nosotros concebimos esas escenas no como *flashforwards* sino como *flashbacks*, habida cuenta de que son desveladas, aunque muy tangencialmente, las circunstancias narrativas desde las que se están construyendo la historia (Coppola, 2000: 41). Analistas como Rogers (2007) dilucidan así la narración: desde un presente solo visibilizado a través de las apariciones de Trip-adulto, mientras que el contenido restante transcurrirá en un estrato narrativo de carácter pretérito.

Imagen 8



En todo caso, la voz del narrador principal cesa, el hilo del relato se desplaza hacia un presente eludido hasta el momento y es Trip quien, en 1997, recoge el testigo del narrador oral en el contexto de una entrevista. Remontándose hacia el pasado, explica su idilio con Lux y acaba concluyendo que, pese a lo que sentía por ella, todavía hoy es incapaz de comprender los motivos que le empujaron a abandonarla de improviso en el campo de fútbol donde habían pasado la noche. El narrador principal, de naturaleza extradiegética y homodiegética, ha estado conduciendo la historia desde la omnisciencia y la más estricta *invisibilidad*, de ahí que no podamos pasar por alto esta variación repentina en el cuerpo de la narración —adoptando la condición de *intradiegética*—, máxime cuando, a la conclusión del testimonio de Trip-adulto, averiguaremos que el emplazamiento desde donde se estaba dirigiendo a un interlocutor en fuera de campo es un centro de desintoxicación en el que el personaje está ingresado, a juzgar por la irrupción de una voz *out* que le recuerda la hora de su terapia grupal.

Con tan solo unas pinceladas, el relato nos indica que el otrora *Casanova* del instituto es la viva imagen del fracaso, de la decadencia y de la ignorancia..., toda vez que ni siquiera ahora llega a proporcionar una explicación sobre las razones por las que dejó a Lux a la intemperie, por mucho que confiese haber amado a muchas mujeres desde entonces, pero nunca del mismo modo que a aquella, y que al menos en retrospectiva se contenta de haber *catado* una clase de *amor* inaccesible para la gran mayoría. La discordancia visual entre ambas versiones del personaje es notable al despuntar los estragos del tiempo: el tránsito de aquel Adonis en el apogeo de su belleza y juventud, admirado a la par por compañeros y compañeras —no sin, de nuevo, inflexiones paródicas del cine *teenager* la primera vez que ingresa en escena, recaladas por la canción *Magic Man* (1975), de la banda musical Heart—, a un individuo despojado de sus atractivos, con problemas

psicológicos y recluso en una institución para liberarse de sus adicciones. Por eso, el naufragio de Trip, la imagen tan depauperada que transmite y su ignorancia son extensibles al narrador delegado en sí mismo y a su *frustrada* empresa, más aún si tenemos en cuenta que en el pasado este se había erigido en la figura sublimada que los chicos anhelaban ser. Esta es, de hecho, la única licencia explícita que emprende el meganarrador a fin de *visibilizar* el desmoronamiento del epítome masculino de los muchachos, de los cuales escasos datos de su presente recabamos en realidad por el propio estatuto *acusmático* de la voz narrativa (Chion, 2004: 32): individuos condenados a retrotraerse una y otra vez hacia aquella burbuja nostálgica mientras el tiempo avanza inexorable y persiste la impotencia al no esclarecer la incógnita que los lleva devorando desde la adolescencia, pero también de los mitos y de las idealizaciones que los ha alimentado. El narrador colectivo, por descontado, elude cualquier clase de valoración sobre su personaje, sobre los vínculos que subyacen entre el declive de este y la tragedia de las hermanas Lisbon. Si, como aduce Backman Rogers (2015: 28), el espectro de la muerte sobrevuela durante la película, estos breves pasajes del presente también deberían ser interpretados bajo esa amenaza.

Pero visibilizar a Trip no solo conlleva desnudar la condición de quienes han dado forma al narrador con sus perspectivas y contribuciones particulares; conlleva avizorar un presente desprovisto de expectativas y además romper la ilusión —una vez más, pero con más claridad si cabe— de que los hechos referidos se estaban relatando en armonía con la voz relatora. Como hemos tratado de demostrar, el sujeto enunciativo los ha adoptado con arreglo a unos estilemas que devienen estrategias para ofrecer un paisaje semántico fuera del alcance de las intervenciones orales.

CONCLUSIONES

Alcanzado este punto, estamos en disposición de sintetizar los hallazgos de nuestra propuesta retomando el propósito que nos guiaba:

Pese a la preeminencia de *Las vírgenes suicidas* como título destacado del cine independiente norteamericano contemporáneo, como encrucijada excepcional de debates sobre modelos, roles y conflictos de la feminidad desde posiciones feministas y posfeministas, e incluso como hito en la filmografía de su autora, la película exige un estudio exhaustivo acerca de sus fundamentos narrativos. Creemos que esta tarea resulta esencial para descifrar el intrincado discurso que alberga.

Recurriendo a la narratología, abordamos la dicotomía entre la voz enunciativa que conduce el relato y algunos patrones que caracterizan el marco diegético, del cual el meganarrador es su artífice, aunque también de las elecciones formales que conforman el cuerpo textual de toda obra cinematográfica. Esta dicotomía nos encamina hacia el fenómeno de la narración no fiable, puesto que algunos atributos con que se escenifica el universo ficcional, en tanto devienen patrones recurrentes y vehículos de significación, menoscaban la lectura desplegada por el narrador delegado, toda vez que ni los menciona ni los integra en sus razonamientos.

Esos estilemas son cuatro: la influencia de las convenciones visuales de la época, lo que origina un juego con la estereotipación en el procesamiento de los recuerdos, no sin ribetes paródicos dado el carácter adolescente de la mirada masculina; la ironía o una especie de humor soterrado que aflora ante las muestras de ignorancia y estupidez de la población adulta, aun en situaciones trágicas; una incomunicación generalizada que convierte a los habitantes del vecindario suburbial en autómatas inmersos en sus prácticas comunitarias, pero despojados de signos de individualidad; y la decadencia que sobrevuela ante la mostración del epítome masculino de los protagonistas, lo que su-

giere un presente sin alicientes fuera de la eterna idealización en que están sumidos.

En definitiva, y con arreglo a este anclaje narratológico, creemos estar mejor pertrechados para desplegar una hoja de ruta interpretativa que pondera lecturas previas sobre la novela original y su traslación fílmica, de ahí que hayamos incorporado cuestiones señaladas con anterioridad, pero también rechazado otras. En términos más genéricos, consideramos que nuestro trabajo contribuye a reflexionar sobre las prestaciones de la voz relatora en el lenguaje cinematográfico y plantea un acercamiento hacia el fenómeno de la narración no fiable, asunto necesitado de más investigaciones. ■

NOTAS

- 1 Traducción de la edición. Texto original: «attempts to control the story, to overlay interpretations, to proclaim meanings and attribute intentions. For him, for all these boys, the Lisbon sisters are hothouse flowers, girls behind glass, with the boys as thwarted white knights. This is courtly love, with all the chasteness and objectification the term implies, and its primary purpose is not to honor or understand the Lisbons but to glamorize and romanticize the boys' own longing» (Abbot, 2018).
- 2 Traducción de la edición. Texto original: «the entire body of the film becomes a journey through fantastic dream and memory scapes that render the more seemingly realistic and conventional sequences equally false and provisional. Related in retrospect, every scene is coloured by the romance of memory and fantasy that is a central theme of the film» (Rogers, 2007).

REFERENCIAS

- Abbot, M. (2018, 18 de abril). The Virgin Suicides: "They Hadn't Heard Us Calling". *The Criterion Collection*. Recuperado de <https://www.criterion.com/current/posts/5573-the-virgin-suicides-they-hadn-t-heard-us-calling>
- Backman Rogers, A. (2012). Ephemeral bodies and threshold creatures: The crisis of the adolescent rite of passage in Sofia Coppola's 'The Virgin Suicides' and Gus Van Sant's 'Elephant'. *NECSUS - European Journal of Media Studies*, 1(1), 148-168.
- (2015): *American Independent Cinema: Rites of Passage and the Crisis Image*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- (2019): *Sofia Coppola: The Politics of Visual Pleasure*. New York, Oxford: Berghahn.
- Bolton, Lucy. (2011): *Film and Female Consciousness: Irigaray, Cinema and Thinking Women*. Basingstoke: Palgrave.
- Booth, W. (1983). *The Rethoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cassetti, F., di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (2004): *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Cook, P. (2021, 22 de octubre). Portrait of a lady: Sofia Coppola and Marie Antoinette. Recuperado de <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/portrait-of-a-lady-sofia-coppola-marie-antoinette>
- Coppola, S. (2000). *The Virgin Suicides: Screenplay*. Paramount Classic.
- Dines, M. (2012). Suburban Gothic and the Ethnic Uncanny in Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*. *Journal of American Studies*, 46(4), 959-975.
- Ferris, S. (2021). *The Cinema of Sofia Coppola: Fashion, Culture, Celebrity*. London and New York: Bloomsbury Academic.
- Garrido-Rodríguez, C. (2020). Repensando las olas del Feminismo. Una aproximación teórica a la metáfora de las "olas". *Revistas de Investigaciones Feministas* 12(2), 483-492.
- Gaudreault, A., Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

- Gevinson, T. (2013, 17 de junio). Girls With Power and Mystique: An Interview With Sofia Coppola. Recuperado de <https://www.rookiemag.com/2013/06/sofia-coppola-interview/2/>
- Gómez Tarín, F. J. (2013): El punto de vista en el audiovisual contemporáneo: una reformulación de conceptos enunciativos y narrativos. En M. Álvarez (ed.), *Imágenes conscientes. Autorrepresentaciones* #2. Binges: Éditions Orbis Tertius, 27-45.
- Hirsch, T. (2020). *Male nostalgia is a dead teenage girl. The romantic nostalgia of idealized traumatic female adolescence in Sofia Coppola's The Virgin Suicides* (Tesis de pregrado). Stockholm: Stockholm University.
- Hoskin, B. (2007). Playground Love: Landscape and Longing in Sofia Coppola's *The Virgin Suicides*. *Literature/Film Quarterly* 35(3), 214-221.
- Kennedy, T. (2010). 'Off with Hollywood's Head': Sofia Coppola as Feminine Auteur. *Film Criticism* 35(1), 37-59.
- (2015). On the Road to 'Some Place': Sofia Coppola's Dissident Modernism against a Postmodern Landscape. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 52, 51-67.
- Kolker, R. (2000). *A Cinema of Loneliness*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Lin Tay, S. (2009). *Women on the Edge: Twelve Political Film practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Monden, M. (2013). Contemplating in a dream-like room: *The Virgin Suicides* and the aesthetic imagination of girlhood. *Film, Fashion & Consumption*, 2(2), 139-158. https://doi.org/10.1386/ffc.2.2.139_1
- Ortner, S. B. (2013). *Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream*. Durham: Duke University Press Books.
- Owens, B. (1973). *Suburbia*. San Francisco: Straight Arrow Books.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York: Methuen.
- Rogers, A. (2007). Sofia Coppola. *Sense of Cinema*, 45. Recuperado de <http://www.sensesofcinema.com/2007/great-directors/sofia-coppola/>
- Shostak, D. (2009). "A story we could live with": Narrative Voice, the Reader, and Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*. *MFS Modern Fiction Studies*, 55(4), 808-832. <https://doi.org/10.1353/mfs.0.1642>
- (2013). "Impossible Narrative Voices": Sofia Coppola's Adaptation of Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*. *Interdisciplinary Literary Studies*, 15(2), 180-202. <https://doi.org/10.5325/intelitestud.15.2.0180>
- Strong, H. (2022): "Sofia Coppola: Forever Young". Abrams, New York: Little White Lies.
- Wyatt, J. (2018). *The Virgin Suicides: Reverie, Sorrow and Young Love* [EPUB]. London and New York: Routledge.
- Woodworth, A. (2010): A Feminist Theorization of Sofia Coppola's Postfeminist Trilogy. En M. Block (ed.), *Situating the Feminist Gaze and Spectatorship in Postwar Cinema*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 27-45.

DESAVENENCIAS ENTRE NARRADOR DELEGADO Y MEGANARRADOR: CUATRO ESTRATEGIAS PARA DESLEGITIMAR LA VOZ RELATORA EN LAS VÍRGENES SUICIDAS

Resumen

Desde su estreno, *Las vírgenes suicidas* es una obra que aglutina interés como hito del cine independiente norteamericano contemporáneo y como encrucijada excepcional de roles, representaciones y conflictos de raigambre feminista y postfeminista. Si bien su origen literario cuenta con análisis que delimitan el fenómeno de la narración no fiable en que se sustenta, no ocurre lo mismo con la transposición fílmica, cuyos mecanismos expresivos y formales no están lo suficientemente dilucidados. Este artículo plantea una aproximación hacia la película desde demarcaciones narratológicas con el fin de diseccionar su discurso, en virtud de las cuales recurrimos a dos nociones esenciales: el *meganarrador* o *gran imaginador*, que articula y vertebrata la obra audiovisual en su totalidad; y el *narrador delegado*, al cual el primero le cede la facultad de contar oralmente la historia. A diferencia de la voz unificada con la codificación del universo diegético, lo que en este largometraje hallamos es una discordancia entre las dos figuras a la luz de cuatro vectores semánticos mediante los que el ente enunciativo socava la autoridad de su *subordinado*: estereotipación, ironía, incomunicación y decadencia. Cuatro vectores que, asimismo, proporcionan las claves del enigma del relato pese a la declarada incapacidad de la instancia delegada para resolverlo.

Palabras clave

Narratología; Cine; voz over; adaptaciones cinematográficas; *flashbacks*; Sofia Coppola.

Autor

José Antonio Planes Pedreño es Doctor en Comunicación Audiovisual. Profesor e investigador a tiempo completo en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín, donde además ejerce de líder del grupo Estudios en Cultura Audiovisual. Es autor de *La crítica cinematográfica de Ángel Fernández-Santos* (Shangrila, 2017), de diversos artículos académicos y ha sido también editor de varias obras colectivas. Contacto: jplanes@gmail.com.

Referencia de este artículo

Planes Pedreño, J. A. (2023). Desavenencias entre narrador delegado y meganarrador: cuatro estrategias para deslegitimar la voz relatora en *Las vírgenes suicidas*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 221-234.

DISSONANCES BETWEEN DELEGATED NARRATOR AND MEGA-NARRATOR: FOUR STRATEGIES FOR UNDERMINING THE VOICE-OVER IN THE VIRGIN SUICIDES

Abstract

Since its release, *The Virgin Suicides* has attracted scholarly interest as a landmark work in contemporary American independent cinema and as an exceptional intersection of debates on roles, representations and conflicts from feminist and post-feminist perspectives. Although the book on which it is based has been the subject of extensive analysis related to the question of unreliable narration, this aspect has not been widely explored in the case of the film, whose expressive and formal mechanisms have not been effectively identified. This article offers a reading of the film in narratological terms with the aim of dissecting its discourse, with reference to two key concepts: the *mega-narrator* or *great imager*, who articulates the audiovisual narrative as a whole, and the *delegated narrator*, to whom the mega-narrator assigns the task of telling the story verbally. In contrast to voice-overs that act in lockstep with the representation of the diegetic world, in this film there is a dissonance between the former and the latter arising from four semantic vectors used by the mega-narrator to undermine the voice-over's authority: stereotyping, irony, alienation, and decline. These four vectors also provide clues to the mystery of the story, despite the delegated narrator's self-declared inability to solve it.

Key words

Narratology; Film studies; Voice-over; Film adaptations; Flashbacks; Sofia Coppola.

Author

José Antonio Planes Pedreño holds a Ph.D. in audiovisual communication. He is a full-time lecturer and researcher with the Faculty of Communication at Universidad de Medellín in Colombia, where he also leads the research group Estudios en Cultura Audiovisual. He is the author of *La crítica cinematográfica de Ángel Fernández-Santos* (Shangrila, 2017) and of various academic articles, and has also edited and contributed to several anthologies. Contact: jplanes@gmail.com.

Article reference

Planes Pedreño, J. A. (2023). Dissonances between delegated narrator and mega-narrator: four strategies for undermining the voice-over in *The Virgin Suicides*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 221-234.

recibido/received: 26.10.2022 | aceptado/accepted: 02.03.2023

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com