

Grado en Historia del Arte
Curso académico 2023-2024



Universidad de Oviedo

TRABAJO FIN DE GRADO

Obviously, Doctor, you've never been a thirteen-year-old girl.

La representación de la feminidad adolescente en el cine de Sofia Coppola. El caso de *The Virgin Suicides* (1999).

María de la Llana Fernández

Tutora académica: Renata Scalzer Ribeiro

Oviedo, Junio de 2024

Índice

1. Introducción.	3
2. Fundamentación teórica.	6
2.1. Laura Mulvey, <i>Visual Pleasure and Narrative Cinema</i> (1975).	6
2.2. Claire Johnston y el cine de mujeres como <i>counter-cinema</i> (1973).	8
2.3. Ilana Nash y Masafumi Monden. La chica adolescente en la cultura popular.	9
3. <i>The Virgin Suicides</i> (1999). Un análisis de su representación de la chica adolescente y los arquetipos femeninos.	10
3.1. Introducción al cine de Sofia Coppola.	10
3.2. <i>The Virgin Suicides</i> y la adolescencia femenina.	13
3.2.1. Los principios de Mulvey (1975) en <i>The Virgin Suicides</i>	13
3.2.2. Hiperfeminidad. El binomio masculino/femenino.	15
3.2.3. La nostalgia en <i>The Virgin Suicides</i>	18
3.3. Romantización de la muerte femenina.	20
3.3.1. La chica muerta como epítome de la feminidad.	20
3.3.2. ¿Un destino inevitable o tomar el control?	22
3.4. Lolita, Ofelia y otros iconos del cine de terror.	24
3.4.1. <i>Madonna-Whore Complex</i> o la dicotomía entre la santa y la seductora.	24
3.4.2. Ofelia.	25
3.4.3. Lolita.	29
3.4.4. <i>The Virgin Suicides</i> , ¿una película de terror?	32
3.4.5. El cliché como recurso	35
4. Conclusión.	36
5. Referencias.	38

1. Introducción.

Este Trabajo Fin de Grado surge de la pasión que la representación de la mujer en diferentes medios artísticos me suscita. A lo largo de estos cuatro años, múltiples proyectos y trabajos que he realizado se han centrado en esta cuestión y, así, este proyecto nace de uno de ellos. A partir de un proyecto sobre la representación de las enfermedades mentales femeninas en la pintura decimonónica, me sumergí en el estudio de los diferentes arquetipos que se conforman en este siglo, y que siguen tan presentes hoy en día. Desde las Ofelias hasta la *femme fatale* simbolista, supe que mi Trabajo Fin de Grado versaría sobre el enorme poso decimonónico presente en los clichés y estereotipos que plagan la representación de la mujer actualmente. A partir de aquí, y con la gran ayuda de mi tutora Renata Scalzer Ribeiro, el tema fue acotándose y volviéndose cada vez más contemporáneo hasta llegar a Sofia Coppola.

Y es que, pese a no estar tan versada en cine, esta autora lleva llamando mi atención desde hace años. Su característica estética y su reivindicación de lo tradicionalmente femenino siempre me han interesado enormemente. Esto, combinado con las temáticas de sus largometrajes, terminaron siendo un tema ideal para mi TFG. Tras deliberar sobre qué películas incluir en mi análisis, su debut en 1999 con *The Virgin Suicides* resultó el idóneo en base a mis intereses.

Pese a la gran cantidad de artículos o libros sobre teoría feminista, teoría fílmica o incluso estudios monográficos sobre Coppola, tras un estudio sobre el estado de la cuestión, fue posible identificar la carencia de estudios interdisciplinares sobre su obra, sobre todo en castellano. Autoras como Backman Rogers, Monden, Hirsch, Hoskin, Aaron o Handyside han estudiado y analizado la obra de Coppola en profundidad. Sin embargo, debido a su contexto angloamericano y al igual que las grandes autoras de teoría fílmica feminista (como Mulvey o Johnston), sus estudios cuentan con un enfoque principalmente psicoanalítico, un aspecto que no considero tenga la profundidad necesaria a la hora de enfocar un análisis fílmico feminista.

De esta manera, mi Trabajo Fin de Grado se desarrolla a modo de un análisis interdisciplinar del filme *The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999). A partir del trabajo sobre textos de teoría fílmica y teoría feminista, los principios expuestos por sus autoras se aplican en el análisis del largometraje, atendiendo especialmente a la representación

de la feminidad adolescente. El visionado de sus filmes y la revisión bibliográfica constituyen la parte práctica de mi proyecto.

El objetivo general de mi trabajo es el de analizar la manera en la que Sofia Coppola representa a la chica adolescente, un tema central a lo largo de su filmografía. Como objetivos específicos planteo el análisis de este aspecto en comparación con la forma canónica en la que se las suele representar, sobre todo en relación con el cine *teenager* o los *chick flicks*; además, busco analizar a su vez el papel que la muerte femenina tiene en el filme, así como las numerosas referencias y clichés empleados por Coppola.

Así, el trabajo se estructura en tres grandes epígrafes, comenzando por esta introducción y seguido por un apartado de fundamentación teórica. En este segundo epígrafe, se plantea un resumido estado de la cuestión con una perspectiva interdisciplinar. Comenzando por Laura Mulvey y su influyente ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), se exponen las principales ideas, conceptos y teorías introducidas por la autora, al igual que con Claire Johnston y su ensayo *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1973). Partiendo de estas autoras y sus obras, pilares de la teoría fílmica desarrollada durante la segunda ola feminista, este apartado continúa con textos más recientes, como los de Ilana Nash (2006) y Masafumi Monden (2013), ambos versados en estudios sobre cultura popular. Mediante sus aportaciones a los *girlhood studies*, se plantean cuestiones sobre la representación de la feminidad adolescente en los medios de masas que también sirven como base de este proyecto.

Tras introducir este marco teórico base, el grosor del proyecto se desarrolla en el tercer apartado, dedicado al análisis de *The Virgin Suicides* (1999). En este epígrafe, dividido en cuatro subapartados, se desarrollan diferentes cuestiones relativas al filme, comenzando por una breve introducción a Sofia Coppola y a su estilo cinematográfico. Tras una reseña a la crítica de su obra y a otros largometrajes destacados de la autora (*Lost in Translation*, 2003; *Maria Antonieta*, 2006), se exponen las principales características de su estilo, las cuales se enmarcan dentro de la teoría previamente expuesta.

A continuación se desarrollan los tres principales apartados referidos al análisis del filme en sí. En primer lugar, se estudia la película y la manera en la que refleja la adolescencia femenina, comenzando con un análisis de la misma en base a la teoría fílmica de Laura Mulvey (1975), la cual Coppola emplea deliberadamente; seguido de esto, otro apartado

se dedica al análisis de la hiperfeminidad en la película, atendiendo especialmente a aspectos como decorado y vestuario, los cuales ayudan a definir el binomio masculino/femenino entre los personajes. Este primer apartado finaliza con unas reflexiones acerca de la dicotomía entre la contemporaneidad y la nostalgia que la chica adolescente encarna, así como a la categorización de esta película como *suburban gothic* en base a las ideas de Hoskin (2007).

El siguiente epígrafe se centra en la romantización de la muerte femenina, un fenómeno clave en la tradición cultural occidental. Este apartado resume brevemente el origen y desarrollo de este legado, atendiendo especialmente al poso decimonónico presente en la representación de estas ideas y al ideal de belleza que constituye la chica muerta. Finalmente, se plantea el debate sobre el suicidio como un recurso para recuperar la independencia y vindicar el destino propio.

El último apartado desarrolla un análisis profundo de las diferentes referencias intertextuales empleadas por Coppola en el filme. Comenzando con el Complejo Madonna-Prostituta y Ofelia, se continúan las ideas planteadas en el apartado anterior. Se estudia el papel del personaje de Shakespeare como ideal de la feminidad romántica y que Coppola aplica en el filme, especialmente al personaje de Cecilia (Hanna Hall). A continuación se analiza el personaje de Lolita (Nabokov, 1955) y la enorme influencia que esta ha tenido en la representación de la chica adolescente en la cultura popular. Finalmente, se plantea la idea de incluir *The Virgin Suicides* dentro del género de terror en base a las ideas de Backman Rogers (2012, 2018), una de las principales estudiosas de la obra de Coppola actualmente. A través de numerosas referencias a hitos del cine de terror, como *El Exorcista* (William Friedkin, 1973) o *Carrie* (Brian de Palma, 1976), se estudia el uso del cliché como recurso subversivo por parte de Coppola.

Este Trabajo Fin de Grado finaliza con una conclusión en la que se plantean diferentes reflexiones a partir de las ideas expuestas a lo largo de su desarrollo, así como algunas valoraciones personales e ideas para posibles futuras investigaciones.

2. Fundamentación teórica.

2.1. Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975).

Laura Mulvey publica *Visual Pleasure and Narrative Cinema* en 1975, un ensayo trascendental y pionero en la aplicación de la teoría de género a los estudios fílmicos. En este artículo, Mulvey expone cómo el cine clásico y *mainstream* ha codificado una forma única y erotizada de mirar, especialmente a las mujeres, en torno al orden patriarcal dominante (Mulvey, 1989, p. 16).

La autora describe el fenómeno psicoanalítico de la escopofilia, el acto de mirar como fuente de placer, y cómo el cine es una manifestación inherentemente voyerista, en la que el espectador observa desde el exterior, en silencio y a oscuras, el mundo privado de los personajes (Mulvey, 1989, pp. 16-17). Mulvey (1989) afirma que la paradoja del cine consiste en cómo esta observación voyerista de alguien como un objeto se produce al mismo tiempo que otros procesos de autoidentificación, también a través de la mirada.

Continuando con esta reflexión, la autora expone cómo la mujer encarna esta paradoja: cuando es observada por el protagonista masculino y por el espectador, este se identifica con el primero, por lo que indirectamente también tiene potestad sobre ella. La mujer se establece por tanto como un icono, vista desde los ojos de los personajes masculinos al mismo tiempo que por parte del espectador (Mulvey, 1989, pp. 20-21). La mujer existe así "como portadora de sentido, no como productora de este", como significante de "el otro" masculino (Mulvey, 1989, p. 15).

Esta tendencia favorece, por tanto, el punto de vista masculino y a los hombres como espectadores, dejando a las mujeres sin opción de verse representadas en los personajes y experimentar ese placer visual, además de cosificar al extremo a los personajes femeninos, que carecen de autonomía, profundidad o desarrollo.

En el ensayo también se desarrolla el concepto de *male gaze*, una idea clave a la hora de analizar y comprender el cine de Sofia Coppola, sobre el cual versa este Trabajo Fin de Grado. Para la autora, la *male gaze* se establece como el propio acto de mirar del hombre y cómo esta mirada "proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia" (Mulvey, 1989, p. 19). De esta forma, debido a la objetivación de la mujer, su aspecto es codificado en el lenguaje cinematográfico para que produzcan

"un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan *para-ser-mirabilidad* [*to-be-looked-at-ness*]"¹ (Mulvey, 1989, p. 19).

Mientras que el hombre hace avanzar la trama, la mujer la congela, creando "momentos de contemplación erótica" (Mulvey, 1989, p. 19), lo que constituye lo que Mulvey define como *female spectacle*. Así, la mujer existe meramente como icono y contenedor de significado: como personaje carece de importancia, no contribuye a la trama, no evoluciona ni se desarrolla. El protagonista masculino y, por ende, el espectador, controla la manera en la que la mujer se constituye como espectáculo y símbolo erótico, cómo es mirada.

Pese a que el *female spectacle* convierte a la mujer en este concepto inmaterial, erótico y deseable, también es capaz de aterrorizar al hombre debido a su significante como "el otro" masculino. Todo esto se relaciona con el complejo de castración: "De ahí que la mirada, placentera en su forma, pueda ser amenazante en su contenido, y es la mujer en tanto que representación/imagen, la que hace que esta paradoja asuma una forma definida" (Mulvey, 1989, p. 19).

En ese sentido Mulvey afirma también que "en un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino" (Mulvey, 1989, p. 19), de la misma manera que esta desigualdad ha dominado la estructura narrativa en el cine. Es por este motivo por el que, según la autora, es imposible cosificar a los personajes masculinos, ya que cuentan con el poder activo de hacer avanzar la trama y son portadores de la mirada del espectador.

Como ya ha sido expuesto, mediante esta identificación del espectador con el protagonista masculino, este proyecta su mirada sobre su suplente en la pantalla, por lo que de esta manera el poder narrativo del protagonista coincide con el poder de la mirada erótica. Mulvey afirma que el atractivo de un actor no es erótico, sino su papel como ego ideal y perfecto del espectador, que a través de él controla los acontecimientos que suceden en el filme (Mulvey, 1989, p. 20).

¹ Traducción extraída de Mulvey, L. (2001). Placer Visual y Cine Narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 365–377). Akal.

2.2. Claire Johnston y el cine de mujeres como *counter-cinema* (1973).

Women's Cinema as Counter-Cinema es un artículo publicado en 1973 por Claire Johnston, uno de los pilares del corpus teórico de los estudios fílmicos influidos por el feminismo de segunda ola. En este, Johnston analiza el papel de la mujer como mito en el cine clásico y afirma que este funciona como un recurso que "transmite y transforma la ideología sexista y la traduce a algo invisible [...] y por lo tanto, natural" (Johnston, 1999, p. 32). Johnston continúa argumentando que, dentro del marco ideológico sexista en el que se encuentra el cine clásico, la mujer se presenta en base a lo que esta simboliza y representa para el hombre; pese al protagonismo absoluto de la mujer como espectáculo en el cine, "la mujer como mujer está esencialmente ausente" (Johnston, 1999, p. 33).

En este artículo, Johnston también explora la idea de la creación artística (entre ellas el cine) como un producto del sistema capitalista e ideológico burgués, independientemente de que se trate de "cine experimental, cine político o cine comercial de entretenimiento" (Johnston, 1999, p. 36). Para la autora, no hay manera de eliminar la ideología imperante por mera fuerza de voluntad, incluso en el caso del *counter-cinema* o cine alternativo al sistema clásico y comercial, ya que "las herramientas y técnicas del cine en sí mismas son expresiones de la ideología dominante" (Johnston, 1999, p. 36).

Es por este motivo que Johnston niega el cine de no-intervención y que la "verdad" sobre la opresión femenina sea captada por "la cámara inocente"; Johnston aboga por la creación y la fabricación de nuevos significados que alteren el tejido del cine masculino y burgués (Johnston, 1999, p. 37). Sin embargo, Johnston también afirma que, pese al sexismo inherente de los estereotipos empleados por Hollywood, el cine comercial puede tener cierto componente disruptivo contra el sistema si cuenta con suficientes "contradicciones internas" (Johnston, como se citó en McCabe, 2004, p. 20). En estos casos, los cuales Johnston denomina *progressive classic film texts*, la ideología que con los mitos sexistas se volvía invisible es ahora, por estas contradicciones, visible; es decir, estos ejemplos que cuentan con tales discordancias rompen con la coherencia ideológica del cine clásico (Johnston, como se citó en McCabe, 2004, pp. 20-21).

Johnston ejemplifica esto a través del cine de Dorothy Arzner, la única directora femenina en el Hollywood de los años 30. Para la autora, sus películas (pese a ser producciones comerciales de estudio) se enmarcarían dentro de estos *progressive classic film texts* al ser protagonizadas por mujeres que "determinan su propia identidad a través de la

transgresión y el deseo de una existencia independiente, más allá del discurso masculino" (Johnston, como se citó en McCabe, 2004, p. 21). Situando la experiencia y perspectiva de la mujer al frente, Arzner transforma la realidad masculina de sus personajes en el Otro, eliminando su poder dominante sobre la trama, que es protagonizada ahora por la mujer (Johnston, como se citó en McCabe, 2004, pp. 20-21).

2.3. Ilana Nash y Masafumi Monden. La chica adolescente en la cultura popular.

"Para que la chica adolescente sea tomada en serio en la ficción debe sufrir" (Hirsch, 2020, p. 2). Y es que la representación de la chica adolescente en la cultura popular occidental ha sido de manera generalizada la de un tipo, carente de profundidad, personalidad o tridimensionalidad (Nash, 2006, p. 2). Estos son los aspectos que Ilana Nash explora en su libro *American Sweethearts: Teenage Girls in Twentieth-Century Popular Culture* (2006).

Para Nash, la chica adolescente es el epítome del Otro, algo completamente opuesto al status quo; ni hombre ni adulta, sufre de una doble carencia: del raciocinio del hombre y de la experiencia de una persona adulta (Nash, 2006, p. 4). Las adolescentes se encuentran en una suerte de limbo, representando para el deseo masculino lo mejor de los dos mundos: pura, virginal e inocente, suficientemente inexperta como para no suponer una amenaza para el dominio masculino; sexuada y atractiva, con un cuerpo adulto lo suficientemente desarrollado y deseable como para considerar que "está buena" (Nash, 2006, p. 19). La chica adolescente es, por tanto, la encarnación del ideal femenino, siendo su juventud la clave de su feminidad gracias a las cualidades de sumisión y pasividad que una mujer adulta no tiene (Nash, 2006, pp. 22-23).

En su artículo *Contemplating in a dream-like room: The Virgin Suicides and the aesthetic imagination of girlhood*, Masafumi Monden (2013, p. 140) afirma que la adolescencia femenina se representa cómo algo negativo en el cine contemporáneo. Películas destinadas a mujeres jóvenes y adolescentes, actualmente consideradas "clásicos" del cine *teenager*, como *Clueless* (Amy Heckerling, 1995), *Princesa por sorpresa* (Garry Marshall, 2001) o *Una rubia muy legal* (Robert Luketic, 2001), cuentan con una protagonista o heroína que evoluciona desde su ignorancia e inocencia a una identidad propiamente madura. Este tipo de tramas reflejan un patrón, tanto en la sociedad como en el cine: la feminidad adolescente se percibe y, por lo tanto, se refleja como algo pasivo y desfavorable, una situación de crisis que en ocasiones requiere de la intervención de un

adulto o una radical transformación física para conseguir aceptación social (Monden, 2013, p. 140).

Baja autoestima o trastornos alimenticios son problemas asociados a la adolescencia, especialmente en el caso femenino. Estas representaciones, aunque certeras en algunos casos, contribuyen a crear una imagen de la chica adolescente caracterizada por su propensión a ser victimizada, a la vez que se ignoran las voces de chicas autónomas e independientes (Monden, 2013, p. 140). Todo esto conforma la idea de que la adolescencia femenina es meramente un periodo de transición, marcado por la inestabilidad, en el que una chica madura hasta convertirse en mujer (Monden, 2013, p. 140-141).

Trazando un paralelismo entre estas ideas podemos ver cómo esta crisis caracteriza la adolescencia femenina y se traduce al cine, de nuevo en relación con esa doble falta de independencia establecida por Nash (2006, p. 4). Es por esto que la chica adolescente es el objeto perfecto para la fascinación masculina: su juventud marca su feminidad ideal, inherentemente asociada a la crisis de la adolescencia y al dolor. En otras palabras, el dolor que acompaña a la adolescencia femenina es el ideal femenino en sí (Hirsch, 2020, p. 11).

3. *The Virgin Suicides* (1999). Un análisis de su representación de la chica adolescente y los arquetipos femeninos.

3.1. Introducción al cine de Sofia Coppola.

Sofia Coppola (Nueva York, 1971) hace su debut como directora con *The Virgin Suicides* (1999) (fig. 1). Basado en la novela homónima de Jeffrey Eugenides (1993), cuenta la historia de las hermanas Lisbon, cinco chicas de entre trece y diecisiete años. Ambientada en Michigan en los años setenta, la película se construye alrededor de los recuerdos colectivos de un grupo de chicos de su barrio, completamente obsesionados con ellas. Un narrador omnisciente, a modo de portavoz de los jóvenes, cuenta en retrospectiva veinticinco años después, la historia de cómo las hermanas se suicidan y cómo su recuerdo les sigue persiguiendo, tratando de desentrañar el misterio de sus extrañas y repentinas muertes.

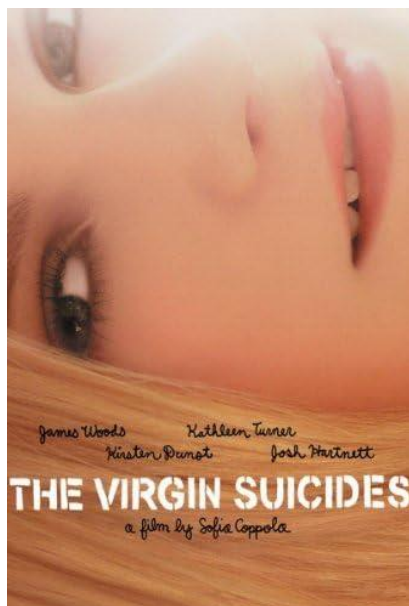


Fig. 1. Lux (Kirsten Dunst) en uno de los carteles oficiales de la película. 1999. Fuente: IMDb.

<https://www.imdb.com/title/tt0159097/mediaviewer/rm1082436608/>

Desde la creación de su primer largometraje, Coppola ha desarrollado un estilo y una estética inconfundible, en el que evoca la ya mencionada teoría de la mirada promulgada por Mulvey (1989), a la vez que rechaza la devaluación de lo considerado tradicionalmente femenino (Kuperman, 2015, p. 2). La crítica negativa a su filmografía se centra una supuesta falta de profundidad en el contenido de sus películas, en las que lo visual en ocasiones prima sobre lo narrativo (Kuperman, 2015, p. 2). Sin embargo, la mayoría de estas críticas se han venido caracterizando por su lenguaje sexista y misógino, definiendo sus filmes como "*a cinematic pastry, a delightful cream puff, full of delicious air but lacking in meaty (and masculine) substance*" (Backman Rogers, 2018, p. 4).

Temas como la alienación, el vacío de vivir en exceso o la feminidad y la experiencia de ser una chica adolescente son comunes en los filmes de Coppola, provocando que toda su obra se defina indistintamente como "femenina". Más allá de sus características atmósferas ensoñadoras y gamas pastel, las películas de Sofia Coppola reflejan trasfondos más oscuros y complicados de la experiencia adolescente femenina, un momento en el que el desarrollo personal puede verse no solo detenido, sino brutalizado por la comprensión repentina de lo que supone hacerse mujer en una sociedad patriarcal (Backman Rogers, 2018, p. 4). Sus películas se definen por el estudio observacional del estado de ánimo de sus protagonistas, reflejando momentos y sensaciones efímeras casi imperceptibles (Backman Rogers, 2018, p. 16).

Atendiendo a otros largometrajes de Coppola, caben destacar especialmente *Lost in Translation* (2003) y *Marie Antoniette* (2006). Así, algunas autoras como Fiona Handyside consideran estos tres primeros títulos de Coppola una trilogía sobre el *coming of age* femenino debido a su similitud y continuidad temática (Handyside, 2015, p. 2).

Lost in Translation cuenta la historia de Charlotte (Scarlett Johanson), una joven que se muda a Tokio junto a su nuevo esposo, un fotógrafo muy ocupado que viaja por todo el país por trabajo. Sola en un hotel, conoce a Bob (Bill Murray), un actor y celebridad estadounidense venido a menos que se encuentra en Japón para rodar un anuncio de whisky. El filme refleja la relación y confianza que se forja entre ambos, pese a su diferencia de edad, debido a la soledad que ambos sufren. Pese a no tratarse de una película que refleje el mundo de la chica adolescente, sí que presenta similitudes y ejemplifica a la perfección el estilo de Coppola. Premiada con un Oscar a Mejor Guion en la gala de 2004, este filme cuenta con una gran carga autobiográfica, ya que la propia directora residió en la capital nipona con su marido al poco tiempo de casarse. Los temas de alienación y soledad vertebran la película; ni Bob ni Charlotte son capaces de conectar ni sentirse completos o realizados pese al exceso que les rodea en una ciudad como Tokio (Remmers, 2018, p. 3). *Lost in Translation* constituye, de esta manera, uno de los mejores estudios psicológicos de Coppola.

Junto con *Lost in Translation* y *The Virgin Suicides*, *Marie Antoniette* (2006) es la película más célebre y también criticada de Coppola. Esta suerte de *biopic* completamente anacrónico narra la historia de María Antonieta (Kirsten Dunst), la infame reina de Francia, desde su llegada a Versalles hasta su caída en desgracia a causa de la Revolución Francesa. Y es que Coppola en ningún momento busca la fidelidad histórica en la película, siendo el punk y el rock los protagonistas de la banda sonora y llegando a incluir un par de Converse All-Star entre los zapatos de seda de la reina (fig. 2), reflejando así la realidad de una adolescente, sus hábitos y actitudes. Cabe destacar que la película no recoge la decapitación de la reina, sino que finaliza con una secuencia en la que María Antonieta y su familia huyen en carruaje de Versalles al amanecer. El último plano del largometraje muestra el dormitorio de la reina destrozado tras el saqueo de los revolucionarios; el palacio que pasó de prisión a hogar y patio de juegos de la reina sustituye así a la imagen de su ejecución.



Fig. 2. Las zapatillas Converse All-Star, colocadas entre los zapatos de seda de María Antonieta diseñados por Manolo Blahnik. Fuente: Inviting History. <https://www.invitinghistory.com/2018/01/about-those-famous-converse.html>

Esta es, por tanto, la esencia del cine de Sofia Coppola: imágenes aparentemente amables por su valor estético, pero que verdaderamente reflejan mensajes y realidades problemáticas (Backman Rogers, 2018, p. 7). Las películas de Coppola no son el *counter-cinema* definido por de Lauretis (1984, 1987) ni mucho menos, pero sí que es posible afirmar (o al menos plantear) que estas, al igual que aquellas creadas por Dorothy Arzner, funcionan como *progressive classic film texts* recuperando las ideas de Johnston (1973). Su empleo de la *male gaze* (Mulvey, 1989) o su uso del cliché como recurso, que se analizará más adelante, sí que revelan que Coppola utiliza los principios de la visión patriarcal del cine clásico de manera subversiva (Backman Rogers, 2018, p. 7).

3.2. *The Virgin Suicides* y la adolescencia femenina.

3.2.1. Los principios de Mulvey (1975) en *The Virgin Suicides*.

En *The Virgin Suicides* (1999), Coppola aplica de manera explícita los principios teóricos enunciados por Mulvey, con las hermanas Lisbon siendo la personificación del *female spectacle* y la *to-be-looked-at-ness*. Las hermanas existen como un mero objeto al que observar y desear para los chicos y, por ende, para el espectador a través de la mirada voyerista (Hirsch, 2020, p. 25).

Además, las chicas Lisbon también conforman el principio de la mujer-icón, portadora de significado y carente de importancia, mitificada por su simbolismo. En este caso, se representan como seres casi irreales, envueltas por su misticismo e imposibles de comprender o alcanzar. Pese a esto, el grupo de chicos del vecindario, un grupo anónimo

del que el espectador no sabe apenas nada, son los dueños de la mirada y conocemos sus secretos y sus deseos (Hirsch, 2020, p. 29).

A pesar de que las hermanas Lisbon, en especial Lux, son las aparentes protagonistas del filme, son los chicos los que provocan el avance de la trama, de nuevo acorde con las teorías de Mulvey (1989, p. 19). Como afirma Hirsch (2020, p. 29), de no haber conocido el destino final de las hermanas desde el inicio de la película, serían ellas, mediante su suicidio, las que harían avanzar la narrativa. Sin embargo, sus acciones carecen de relevancia para el desarrollo de la trama, ya que su trágico final se revela en el título y en la narración de los chicos (Hirsch, 2020, p. 29).

Así, *The Virgin Suicides* dramatiza y lleva al extremo (y al ridículo) la ya citada premisa de Mulvey, que afirma que el peso visual de la mujer en el cine no solo no hace avanzar la trama, sino que la detiene para su contemplación erótica (1989, p. 19). Claro ejemplo de esto es la secuencia inicial de la película, en la que los chicos observan atentamente desde el otro lado de la calle cómo las hermanas, una a una, se bajan del coche y a través de primeros planos que se congelan o avanzan a cámara lenta, letreros en una grafía exageradamente infantil y femenina nos hacen saber el nombre de cada una de las chicas (fig. 3). Esta secuencia, de acuerdo con Backman Rogers, deja claro la artificialidad de la realidad que los narradores presentan sobre las hermanas Lisbon, "creando un filme narrativo en sus propias mentes" (2018, p. 41) y, así, propiciando el voyeurismo y fetichismo de la figura femenina.



Fig. 3. Secuencia inicial de la película, en la que se presenta a las hermanas a través de primeros planos y grafías con sus nombres. Fuente: New Beverly Cinema (X/Twitter).

<https://x.com/newbeverly/status/1122274240638668801>

3.2.2. Hiperfeminidad. El binomio masculino/femenino.

Como ya se ha mencionado, la adolescencia no es meramente un rango de edad, sino una categoría socialmente construida, considerada un periodo de crisis en el que los jóvenes necesitan de una guía o modelo a seguir para prevenir ciertos riesgos (Monden, 2013, p. 142). Además, en contraste con la asexualidad infantil, la adolescencia es probablemente la etapa en la que la diferenciación entre masculino y femenino es más prevalente. Es este momento, entre niña y adulta, el punto en el que la idea convencional de “chica” surge y existe (Monden, 2013, p. 143).

En el caso de *The Virgin Suicides*, la división entre masculino y femenino está clara durante toda la duración de la película. En primer lugar, el vestuario empleado en el filme deja clara esta distinción, siendo la ropa un factor esencial a la hora de demarcar la expresión de género, sobre todo en la adolescencia (Monden, 2013, p. 143). Nunca vemos a las hermanas Lisbon en una estética que no sea extremadamente femenina, ya sean sus uniformes de colegialas (que remiten, especialmente en el caso de Lux, al personaje de Lolita (Nabokov, 1955), un recurso que se analizará más adelante) o sus característicos vestidos blancos, color tradicionalmente asociado a la pureza virginal (Hirsch, 2020, p. 13). Durante todo el largometraje se incluyen *close ups* a cámara lenta de Lux (fig. 4): detalles de sus ojos y sus largas pestañas, su pelo largo y rubio, sus labios pintados o su ropa interior, rosa y aniñada. Detalles que, por la construcción de la película a través de los recuerdos de los chicos, podemos interpretar como los rasgos más destacados de la joven a ojos del narrador, que reflejan su estética hiperfemenina (Hirsch, 2020, p. 13).



Fig. 4. *Close up* de Lux. Fuente: FILMGRAB. <https://film-grab.com/2013/09/27/the-virgin-suicides/#bwg1689/105318>

Y es que estos planos son extremadamente reduccionistas, centrándose únicamente en el físico de Lux y reflejando así la fetichización del ideal hiperfemenino que la chica adolescente encarna (Hirsch, 2020, p. 13). Además, Coppola hace un gran uso de la cámara lenta, un recurso que demuestra cómo estos supuestos recuerdos son en verdad fruto de la fantasía e imaginación del narrador. Ejemplo de ello son los planos idílicos de las hermanas en la naturaleza, incluso acompañadas de un unicornio en una ocasión (fig. 5). Este funcionaría a modo de símbolo del carácter irreal de estas imágenes, además de encarnar la propia inocencia e hiperfeminidad de las chicas (Hirsch, 2020, p. 13)



Fig. 5. Sobreimpresión de Lux junto al unicornio en una de las fantasías de los chicos. Fuente: Considering Film. <https://consideringfilm.com/2015/06/18/virgin-suicides/2/>

La diferenciación entre lo masculino y lo femenino también se hace patente a través del decorado. Ejemplo de ello es la colección de "souvenirs" o trofeos de los chicos, una serie de objetos de las hermanas Lisbon que los vecinos atesoran en su obsesión por ellas. Entre ellos es posible observar elementos vinculados con lo canónicamente femenino, como maquillaje, bisutería o, sobre todo, el diario de Cecilia (fig. 6). Sin embargo, es especialmente en las habitaciones de las hermanas y los chicos en las que esta dicotomía se muestra más explícitamente.



Fig. 6. Plano de los chicos y su colección de "souvenirs" de las hermanas Lisbon, entre ellos el diario de Cecilia. Fuente: Considering Film. <https://consideringfilm.com/2015/06/18/virgin-suicides/2/>

En el caso de las hermanas Lisbon, su habitación continúa manteniendo la estética de lo hiperfemenino, con camas con dosel repletas de peluches y tonos pastel (fig. 7). Por el contrario, la habitación de los chicos está decorada en colores más apagados, como verde oscuro o granate, y llena de objetos como mapas, globos terrestres o el telescopio por el que espían a las chicas, todos ellos elementos relacionados con la ciencia (Monden, 2013, p. 143) (fig. 8). Mientras que la habitación de las hermanas cuenta con una decoración añorada que remite de cuentos de fantasía, la de sus vecinos transmite el raciocinio y rol activo propio de la masculinidad. Así, la belleza y el misterio imaginario que los jóvenes atribuyen a las hermanas Lisbon se define y enfatiza por su propia representación tipificada de chicos adolescentes (Monden, 2013, p. 144).



Fig. 7. La habitación hiperfemenina de las hermanas Lisbon. Cinema Lux: <https://cinemalux.org/evenement/virgin-suicides-avec-philippe-ortoli/>



Fig. 8. La habitación de los vecinos, que espían a las chicas con el telescopio. Fuente: Screenmusings.

<https://screenmusings.org/movie/dvd/The-Virgin-Suicides/pages/The-Virgin-Suicides-762.htm>

3.2.3. La nostalgia en *The Virgin Suicides*.

Hoskin define *The Virgin Suicides* como un filme sobre la nostalgia y el anhelo (2007, p. 1). Para la autora, la película no se centra en desentrañar los motivos tras los suicidios de las hermanas, sino en reflejar la subjetividad de estos sentimientos. La decadencia del entorno suburbano, con la tala de los árboles o la atmósfera podrida que se expande por el barrio al final del largometraje, funciona como un símbolo de la muerte de las hermanas, y es a su vez una metáfora de cómo pasar de niña a adulta conlleva destruir una parte de nuestro yo joven (Hoskin, 2007, p. 2).

El paisaje suburbano presentado en *The Virgin Suicides* no es algo casual, ya que su uniformidad y familiaridad inherente funcionan como un símbolo universal de la infancia y su añoranza (Hoskin, 2007, p. 1). Sin embargo, *The Virgin Suicides* no solo refleja la experiencia de la adolescencia, sino también el luto de perderla. De esta manera, la nostalgia de los chicos, que rememoran su juventud años después, queda perturbada por los suicidios de las hermanas, un motivo que Hoskin argumenta es propio de la tradición literaria y fílmica gótica (2007, p. 4).

La combinación de un entorno ordinario y familiar como es el suburbio y diferentes recursos góticos crean desconcierto en el espectador y se ha empleado en numerosas ocasiones en el cine, en especial en el género de terror. En el caso de *The Virgin Suicides*, todos estos motivos se ponen al servicio de representar la cara oscura de la experiencia adolescente (Hoskin, 2007, p. 4). Hoskin argumenta que el suburbio como escenario proporciona al filme un medio para representar "el horror y el misterio que residen detrás del follaje de los jardines y las paredes de las casas bonitas" (2004, p. 2). Por consiguiente,

la autora califica el largometraje como *suburban gothic* y argumenta que la ambientación de la película es un componente indispensable en la misma, dándole una "inmediatez perturbadora" (Hoskin, 2004, p. 2) a la temática que trata: el recuerdo de la juventud y el lamento por su pérdida.

En relación con el concepto de recuerdo y añoranza, también es interesante analizar la dicotomía entre la nostalgia y la contemporaneidad que la figura de la chica adolescente exhibe en el cine, en especial en este filme de Coppola. Tradicionalmente, la chica adolescente es un arquetipo vinculado a la contemporaneidad, una idea también relacionada con las ideas de Nash (2006) previamente expuestas (Hirsch, 2020, p. 15). Las chicas adolescentes se han venido asociando a la cultura popular actual y, por este motivo, esta se tacha de femenina y frívola (Hirsch, 2020, p. 16)

En *The Virgin Suicides*, esto se hace patente a través de la moda y los objetos asociados con las hermanas Lisbon, vestidas con pantalones de campana y plataformas propias de la moda de la década de los setenta en la que se ambienta el filme. Para crear la estética de las hermanas, Coppola se inspira en publicidad, fotografía y el *soft porn* de los setenta, en parte recalcando el cliché de la representación de la chica adolescente (Backman Rogers, 2018, p. 34). Destaca especialmente la escena en la que Lux es obligada por a quemar sus vinilos de rock, mencionando grupos como Kiss o Aerosmith. En los años setenta, el rock era una música considerada perjudicial para los adolescentes, asociada a la rebeldía, aspecto por el que precisamente Lux estaba siendo castigada (Hirsch, 2020, p. 16).

Sin embargo, esta contemporaneidad intrínseca a la chica adolescente es lo que, al mismo tiempo, la convierte en un símbolo de la nostalgia. En el contexto de añoranza en el que se enmarca la película, las hermanas Lisbon son un símbolo de nostalgia, precisamente por su marcada asociación a la moda de la época (Hirsch, 2020, p. 16). A través de su estética y gustos en moda y música, las hermanas Lisbon encarnan la década de los setenta, es decir, los años de juventud de los chicos que, años más tarde, rememoran (Hirsch, 2020, p. 17).

3.3. Romantización de la muerte femenina.

3.3.1. La chica muerta como epítome de la feminidad.

The woman is perfected. Her dead body wears the smile of accomplishment.

Edge, Sylvia Plath. 1961.

Como se ha venido exponiendo, la feminidad de las hermanas Lisbon está estrechamente relacionada con el dolor que sufren y al que son sometidas. Las chicas son percibidas como frágiles y puras por sus padres, en especial su madre, que las "protege" (controla) hasta el extremo. Esto es, además de su feminidad ideal, el motivo por el cual los chicos perciben a las hermanas Lisbon como inalcanzables, no pudiendo interactuar con ellas sin estar sus padres presentes y, por ende, sin ninguna posibilidad de tener avances románticos con ellas (Hirsch, 2020, p. 18). Es esta imposibilidad la que hace de las hermanas Lisbon un fruto prohibido, algo que mirar, pero no poder tocar (Hirsch, 2020, p. 18). En el clímax de la película, momentos antes de que uno de los jóvenes se tope con el cuerpo sin vida de Bonnie, este declara: "*These girls are making me crazy. If I could feel one of 'em up just once!*"; lo que para las hermanas es motivo suficiente para quitarse la vida (el férreo control de su católica madre), es lo que las mitifica, las hace tan atractivas y genera placer para los chicos (Hirsch, 2020, p. 18).

El dolor femenino como un atractivo que dota a la protagonista de profundidad y complejidad es un motivo recurrente en la representación de las mujeres (no solo adolescentes) en el arte. Atendiendo a ejemplos más específicos a este estudio, es posible advertir cómo el arquetipo de la chica autodestructiva plaga las películas y series destinadas al público joven. Effie (Kaya Scodelario) en *Skins* (Jamie Brittain, Bryan Elsley, 2007-2013), Amy (Rosamund Pike) en *Gone Girl* (David Fincher, 2014) o más recientemente Rue (Zendaya) en *Euphoria* (Sam Levinson, 2019-), son solo unos ejemplos de ello.

El suicidio, la autolesión y el autodesprecio son ideales femeninos porque, además de acercar a la chica adolescente a la muerte romántica, permite al protagonista masculino afirmarse en su rol activo y redimirse, dotándole de la oportunidad de querer a la chica incondicionalmente y ser percibido como compasivo (Hirsch, 2020, pp. 22-23). Esta idea, combinada con la extensa tradición del ideal romántico de la mujer muerta, promueve la romantización del trauma y el dolor en las chicas adolescentes, especialmente si es autoinfligido (Hirsch, 2020, p. 22).

Pese a que, estadísticamente, el suicidio es más común en los hombres (National Institute of Mental Health (NIMH), s.f.), históricamente se ha venido entendiendo como un fenómeno femenino en la cultura occidental. Esto es especialmente cierto si se observa la tradición literaria o artística (Bronfen, 1992, p. 143). La figura de Ofelia, que se analizará más adelante, se establece como la epítome del ideal romántico femenino, principalmente gracias a su trágico final. En la muerte, la chica adolescente en su estado más impoluto, su cénit, su "flor de la vida", se inmortaliza; bella y joven, sin haber sido corrompida por lo que conlleva ser una mujer adulta.

La figura de la mujer muerta domina el imaginario occidental desde tiempos inmemoriales, pero especialmente tras la patente herencia romántica que sigue bien presente actualmente. En palabras de Pedraza (2009), "para el arte y la cultura no es lo mismo un muerto que una muerta" (p. 46). Y es que la representación de unos y otros varía significativamente. La representación de los hombres muertos, como los cadáveres amontonados en filmes de D. W. Griffith (*The Massacre*, 1912, fig. 9; *Intolerancia*, 1916) o en *La Balsa de la Medusa* de Gericault (1818-1819), "no está sujeta a interdicto" (Pedraza, 2009, p. 46).

El caso de la muerte femenina es diferente. Para la autora, antes del Romanticismo la representación de la mujer muerta (al igual que la de la mujer desnuda) estaba supeditada a un motivo de peso mayor, como la temática (Pedraza, 2009, p. 46). Así, las mujeres muertas no se representaban a no ser que se su temática legitimase la imagen y "les confiriese sentido más allá del deseo" (Pedraza, 2009, p. 46), por ejemplo, con el caso de la Matanza de los Inocentes o diferentes martirios de santas. Sin embargo, a partir del siglo XIX la temática pasa de justificar la representación de mujeres muertas a servir de excusa para que estas fuesen más deseables (Pedraza, 2009, pp. 46-47). Es el momento en el que representaciones de Ofelia, Atala (fig. 10) o Alcestis comienzan a plagar el arte y, por ende, codifican el ideal de la muerte romántica y erotizada de la mujer presente en el imaginario occidental (Pedraza, 2009, p. 47).



Fig. 9. D.W. Griffith, *The Massacre*. 1912. Fuente: Deluze Cinema Project.

<https://deleuzecinemaproject1.blogspot.com/2013/05/a-massacre-in-miniature-dw-griffith.html>



Fig. 10. A.L. Girodet, *Los Funerales de Atala*, ca. 1811. Museo del Louvre. Fuente: Wikimedia Commons.

https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:The_Funeral_of_Atala_by_Anne-Louis_De_Roussy_Girodet-Trioson,_High_Museum_of_Art.jpg

Regresando a Coppola, *The Virgin Suicides* presenta lo que algunos críticos han denominado un "final excesivo" (Bradshaw, 2000), en el que se muestra toda una gama de métodos con los que las hermanas se quitan la vida, métodos que para Aaron (2014, p. 80) son esencialmente femeninos: ahorcamiento, gasificación, envenenamiento y, principalmente, la defenestración y la autolesión. Para la autora, sin embargo, ni la escena final ni la variedad de modos que las hermanas Lisbon tienen para suicidarse son excesivos, ya que "la combinación de feminidad, muerte y textualidad" preceden a la película por siglos (Aaron, 2014, p. 80). Es por esto por lo que el filme de Coppola no trata necesaria ni únicamente del suicidio, sino que refleja la "obsesión necro-romántica de Occidente con las mujeres y el cine como la expresión ideal de esta" (Aaron, 2014, p. 81).

3.3.2. ¿Un destino inevitable o tomar el control?

Según las teorías sobre la feminidad y la muerte de Bronfen (1992, p. 143), a través del suicidio la mujer es capaz de destruir la imagen de pasividad impuesta en ella y remplazarla por una imagen creada por sí misma. En otras palabras, el suicidio femenino puede ser interpretado como un medio para desafiar la pasividad y dependencia socialmente impuesta en ella (Monden, 2013, p. 153).

Tras el acto de rebeldía de Lux la noche del baile, las hermanas son encerradas en casa por su madre. En una escena, esta se queja a su madre: "Nos estamos ahogando". Su madre la regaña diciendo "Lux, aquí estás a salvo", a lo que ella contesta "aquí no puedo

respirar". Este diálogo sirve como argumento para interpretar el suicidio de las chicas Lisbon como un medio para recuperar su asertividad (Monden, 2013, p. 153). La manera en la que las hermanas invitan a los chicos a casa en el momento en el que se van a quitar la vida refuerza esta teoría, vindicando su muerte a través del recuerdo que estos van a tener de ellas (Monden, 2013, p. 154). Según esta interpretación, las hermanas se liberarían de su papel como *female spectacle* (Mulvey, 1975), siendo ellas las que controlan la trama en este momento.

Monden también plantea un paralelismo entre el encierro de las hermanas y la relectura en clave feminista del motivo de la damisela cautiva, presente en multitud de cuentos de hadas infantiles (2013, p. 153). Para el autor, el sueño eterno de la Bella Durmiente (Charles Perrault, 1697) o el encierro en una torre de Rapunzel (Hermanos Grimm, 1812) simbolizan el estado de impotencia y desvalimiento de sus protagonistas (Monden, 2013, p. 153). La recurrencia con la que estos tipos de motivos están presentes en cuentos son, para Monden (2013, p. 153), un ejemplo más de la fascinación por preservar la belleza y la juventud y, por ende, la feminidad adolescente de estos personajes. Tomando el ejemplo de la Bella Durmiente, es posible interpretar que su despertar simboliza su paso a una feminidad madura a través del romance y matrimonio heterosexual. Sin embargo, las hermanas Lisbon deciden mantenerse en su feminidad adolescente eternamente a través de su suicidio, de nuevo argumentando que al quitarse la vida toman el control de su destino (Monden, 2013, p. 153).

Coppola representa esta feminidad añorada presente en las hermanas de una manera mayoritariamente positiva, pudiendo argumentar según las teorías de Bronfen (1992, p. 143) que estas mantienen relativa autonomía a lo largo del filme, especialmente gracias a su suicidio, una forma femenina de afrontar su situación desfavorable si se sigue el modelo de la tradición literaria (Monden, 2013, pp. 154-155). A pesar de esto y como ya se ha expuesto previamente, el fatal destino de las hermanas también demuestra que la combinación de esta feminidad adolescente y un sentido de autonomía resulta en unas consecuencias trágicas.

Y es que en este caso la idea de que el suicidio es una manera de recuperar la independencia es una falacia, una trampa para que las hermanas cumplan el ideal patriarcal del cuerpo femenino, bello y muerto (Hirsch, 2020, p. 25). Es una concepción que solo sigue promoviendo la romantización del suicidio femenino al sucumbir a la

violencia patriarcal, neutralizando su amenaza al dominio masculino quitándose su propia vida (Hirsch, 2020, p. 25.).

3.4. Lolita, Ofelia y otros iconos del cine de terror.

3.4.1. Madonna-Whore Complex o la dicotomía entre la santa y la seductora.

El *Madonna-Whore Complex* (o Complejo Virgen-Prostituta) es un concepto psicoanalítico introducido por Sigmund Freud, el cual designa la clasificación de las mujeres en dos polos opuestos: la Madonna (la mujer pura, virginal, madre y casta) y la prostituta (la *femme fatale*, seductora y sexualmente activa). Para Freud (cit. por Hertler *et al.*, 2023), la psique masculina es incapaz de sentir atracción sexual por una pareja seria y comprometida, la Madonna, mientras que es incapaz de sentir amor por una mujer por la que sí que se siente atraído sexualmente, la prostituta. Es por esto que, según Freud, la solución es casarse con una mujer digna y respetable, una Madonna, e imponer sobre ella fantasías lascivas (Hertler *et al.*, 2023, p. 372).

Este concepto, pese a haber sido identificado por Freud en el marco del psicoanálisis, no es algo de su invención o descubrimiento, sino que, para la teoría feminista, es fruto de la herencia cultural y literaria de la mitología clásica y, por ende, de la tradición judeocristiana en Occidente (Feinman, 1994, p. 1). Esta dicotomía surge, para Feinman (1994, p. 1), de los dos efectos radicalmente opuestos que la sexualidad femenina tiene en los hombres. Por una parte, las mujeres son imprescindibles para procrear y, por tanto, la continuación de la estirpe, la familia y la comunidad. Sin embargo, la sexualidad femenina es capaz de levantar las pasiones de los hombres y, así, poder hacerles perder el control y amenazar el dominio masculino. Es por esto que Feinman concluye que el surgimiento de este binario, el de santa y el de objeto de consumo sexual, no es algo sorprendente, ya que se basa en tratar de contener esa amenaza y en categorizar a las mujeres en base al rol que cumplen en relación al hombre (Feinman, 1994, p. 1).

En *The Virgin Suicides*, Coppola fusiona estos polos antitéticos de la feminidad, combinando rasgos de fragilidad y sumisión con cierta asertividad, a través de referencias intertextuales a otros iconos de la adolescencia femenina: Ofelia y Lolita (Monden, 2013, p. 145). Es por esto que es posible interpretar que esta alternancia entre arquetipos, la adolescente mórbida y suicida y la *nymphet* seductora, hacen de las hermanas Lisbon una representación de la chica adolescente un tanto más compleja y profunda que la presente en otras películas de Hollywood (Monden, 2013, p. 151). Coppola emplea esta dicotomía

para explorar las expectativas impuestas sobre las hermanas Lisbon, percibidas como seres etéreos y mitificados a la vez que objetos sexuales. Esta tensión se personifica especialmente en Lux, con diferencia la más cosificada de las cinco hermanas, y se materializa en su final trágico, que demuestra la imposibilidad de ser puras e inocentes al mismo tiempo que, inevitablemente, son sexualizadas.

3.4.2. Ofelia.

Como ya se ha expuesto anteriormente, el vestuario es un aspecto clave en el filme de Coppola. Además de ejemplificar la hiperfeminidad que caracteriza a las protagonistas, también remarca ciertos aspectos relativos a este binario Virgen-Prostituta. Destaca especialmente el uso reiterado de vestidos que asemejan a túnicas blancas, como es el caso de Cecilia y su característico vestido blanco o los vestidos idénticos que las hermanas llevan al baile (fig. 11). Pese a la disparidad de simbolismos que el color blanco tiene en diferentes culturas a nivel global, en la tradición occidental connota pureza virginal. De esta manera, el plano de las hermanas listas para atender al baile remite a la estética femenina de la época victoriana o la Belle Époque (fig. 12) (Monden, 2013, p. 148). Este tipo de prendas, que se asemejan a los vestidos de pradera estadounidenses del siglo XIX, fueron muy populares en la década de los 70, normalmente caracterizados por su corte conservador (Healy, 2015). Y es que la relación con el siglo XIX no se limita únicamente a la vestimenta, sino que también es posible advertir paralelismos entre la moral victoriana euroamericana y cualidades asociadas con las hermanas, como su personalidad ensoñadora y su aislamiento en el hogar (Monden, 2013, p. 148).



Fig. 11. Plano de las hermanas Lisbon, sacándose una fotografía antes de acudir al baile del instituto.

Fuente: Screenmusings. <https://screenmusings.org/movie/dvd/The-Virgin-Suicides/pages/The-Virgin-Suicides-555.htm>



Fig. 12. Retrato de Maude Fealy (1883-1971), actriz estadounidense, ca. 1901. Fuente: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maude_Fealy_3.jpg

Las constantes referencias y paralelismos (tanto estéticos como temáticos) del filme con el personaje de Ofelia son probablemente los ejemplos más explícitos de esta feminidad ideal victoriana empleada por Coppola. En la obra de Shakespeare, Ofelia no es un personaje especialmente destacado o esencial para la trama. Sin embargo, su presencia en el imaginario occidental y la recurrencia con la que su imagen inspira otras obras de arte es enorme (Monden, 2013, p. 150). Poetas y artistas decimonónicos, especialmente la Hermandad Prerrafaelita, son los responsables de la popularización de ese personaje de *Hamlet* (1603), representándola en numerosas obras pictóricas y literarias. Ofelia encarna el ideal de la muerte femenina previamente expuesto y es por esto que un personaje relativamente secundario pasa a cobrar una suerte de vida propia a partir del siglo XIX, personificando el arquetipo de damisela frágil, mentalmente inestable y suicida, además de codificar el ideal de belleza y erótico femenino del cambio de siglo (Romanska, 2005, p. 485).

Como ya se ha argumentado, es posible interpretar el suicidio como un método para liberarse de la opresión impuesta. Es por esto que es interesante analizar en mayor profundidad el final trágico que, al igual que las Lisbon, conoce Ofelia. En la obra original de Shakespeare, del mismo modo que en la inmensa mayoría de las producciones contemporáneas, Ofelia muere fuera de escena, dejando en el aire la cuestión sobre la intencionalidad de su muerte (Romanska, 2005, p. 495). Pese a que la tradición siempre ha interpretado su muerte como un accidente fruto de su insanidad, la falta de

confirmación textual y visual de la escena permite también interpretarla como un suicidio, aspecto que dotaría a la doncella de mayor independencia al tratarse de una decisión propia y deliberada (Romanska, 2005, p. 496).

GERTRUDIS.- Una desgracia va siempre pisando las ropas de otra; tan inmediatas caminan. Laertes tu hermana acaba de ahogarse.

LAERTES.- ¡Ahogada! ¿En dónde? ¡Cielos!

GERTRUDIS.- Donde hallaréis un sauce que crece a las orillas de ese arroyo, repitiendo en las ondas cristalinas la imagen de sus hojas pálidas. Allí se encaminó, ridículamente coronada de ranúnculos, ortigas, margaritas y luengas flores purpúreas (...). Llegada que fue, se quitó la guirnalda, y queriendo subir a suspenderla de los pendientes ramos; se troncha un vástago envidioso, y caen al torrente fatal, ella y todos sus adornos rústicos. Las ropas huecas y extendidas la llevaron un rato sobre las aguas, semejante a una sirena, y en tanto ella iba cantando pedazos de tonadas antiguas, *como ignorante de su desgracia*, o como criada y nacida en aquel elemento. Pero no era posible que así durase por mucho espacio. Las vestiduras, pesadas ya con el agua que absorbían la arrebataron a la infeliz; interrumpiendo su canto dulcísimo, la muerte, llena de angustias.

Hamlet, Acto IV, Escena XXIV (Shakespeare, 1603/2003, p. 238; énfasis añadido por la autora)

Además, Ofelia tampoco se encuentra en escena durante el célebre monólogo de Hamlet. Para Romanska, el privar a Ofelia de su "ser o no ser" equivale a su falta de libertad y acción: "sin su *to be*, Ofelia deja de estar a cargo de su propia existencia; su suicidio es un acto estético, no un acto racional, una sumisión a la necro-estética masculina" (Romanska, 2005, p. 501).

El legado decimonónico de la figura de Ofelia sigue muy presente en nuestros días y Coppola hace uso de él en varias ocasiones. Tanto Ofelia como las chicas Lisbon son representadas como inocentes, víctimas de sus circunstancias que las empujan hacia la muerte. El aislamiento y el control férreo por parte de su padre y su hermano en el caso de Ofelia y por parte de su madre en el caso de las Lisbon suponen una opresión y sentimiento de desesperación, del que todas se liberan a través de la muerte.

Además, la cinematografía de Coppola establece también un paralelismo visual y estético entre su filme y las numerosas obras de arte que han ilustrado a la joven de Shakespeare. Ejemplo de esto es la escena del primer intento de suicidio de Cecilia. Tras una primera toma de una repisa del baño repleta de perfumes y maquillaje, que remite al aspecto de

un altar, se presenta un primer plano cenital de la más pequeña de las Lisbon, flotando en una bañera de agua ensangrentada (fig. 13). Coppola se ahorra los detalles explícitos, pero claramente el público infiere que se ha cortado las venas. Vestida con uno de los camisones blancos característicos de las hermanas, su pelo flota y le enmarca la cara, en la que su mirada perdida ignora a la cámara. Este plano es una referencia clara a la que es probablemente la obra prerrafaelita más célebre, *Ophelia* de John Everett Millais (ca. 1852; fig. 14).

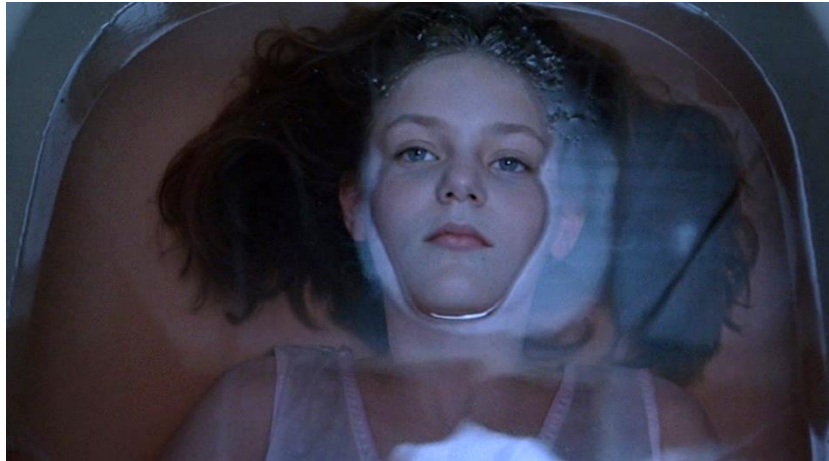


Fig. 13. Cecilia Lisbon en la bañera tras su primer intento de suicidio. Fuente: FILMGRAB. <https://film-grab.com/2013/09/27/the-virgin-suicides/#bwg1689/105351>



Fig. 14. John Everett Millais, *Ophelia*, ca. 1852. Tate Britain. Fuente: Wikimedia Commons (detalle). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_everett_millais_ofelia_1851-52_03.jpg

Backman Rogers analiza en profundidad esta escena y su peso iconográfico, argumentando que Cecilia funciona casi a modo de icono religioso en esta secuencia (2018, p. 33). La autora destaca de nuevo el empleo del blanco en el vestido de Cecilia, que remite al aspecto de un traje ceremonial y, por tanto, su intento de suicidio se asemeja a un sacrificio (Backman Rogers, 2018, p. 33). La comparación de los actos autolesivos de Cecilia con una suerte de "rito de pasaje" es interesante si se atiende al rol tradicional que este tipo de ceremonias tienen, especialmente, en la cultura occidental cristiana. Sacramentos como el matrimonio (en el que el vestido blanco también está presente) se centran en la idea de la pureza y la integridad del cuerpo femenino, que se ofrece al hombre, o en el caso de un bautismo, a Dios (Backman Rogers, 2018, p. 33).

Sin embargo, la presencia de la sangre en esta escena perturba la apariencia ritual de la misma: con trece años Cecilia se encuentra en el umbral de la edad adulta, inmersa en la pubertad; la sangre y, por lo tanto, su intento de suicidio, simbolizan para Backman Rogers la oposición rotunda de Cecilia a llegar a ser mujer y lo que eso conlleva (2018, p. 33). La sangre funciona claramente a la vez como un marcador de su pubertad, de su menstruación y, así, de su cuerpo que ahora es fértil y, por tanto, deseable y sexuado (Backman Rogers, 2018, p. 33). De hecho, en el momento en el que los paramédicos se llevan a la niña, de su mano cae una estampa de la Virgen María manchada de sangre, un símbolo más de la corrupción de su pureza y de su rechazo a los roles que tendría que asumir al convertirse en una mujer adulta (Backman Rogers, 2018, pp. 33-34).

3.4.3. Lolita.

En el extremo opuesto de Cecilia como Ofelia se encuentra Lux, la más sexualmente precoz de las hermanas Lisbon y un personaje que muestra paralelismos claros con Lolita, la protagonista de la controversial, pero influyente novela de Vladimir Nabokov, publicada en 1955. De la mano de sus dos adaptaciones cinematográficas más célebres (Stanley Kubrick, 1962; Adrian Lyne, 1997) ha codificado gran parte de la imagen sexualizada de la chica adolescente en la cultura popular hasta hoy (Merskin, 2004, p. 119; Savage, 2011, p. 101).

De nuevo en relación con las ideas de Mulvey (1975) y Nash (2006), la gran cantidad de imágenes de niñas y adolescentes cosificadas (o mujeres adultas infantilizadas para acercarse a este ideal de belleza) en el cine, la televisión o la publicidad transmiten un mensaje claro: las chicas deben ser inocentes, pero seductivas y sexuales, siempre

dispuestas a ser un objeto que mirar y consumir; a mantener relaciones, pero no a desearlas ni buscarlas activamente. Este concepto de *nymphet*, introducido por Humbert en la novela, es el que ha estructurado gran parte de este tipo de representaciones en los medios de masas hasta hoy, además de ser el que Coppola aplica al personaje de Lux. Esta "camina la línea entre un icono blanco y rubio de la niñez suburbana e inocente y un emblema del erotismo femenino" (Kuperman, 2015, p. 7). Al igual que afirmaba Nash (2006, pp. 22-23), Lux constituye la yuxtaposición ideal entre la virginidad y la sexualización de la chica adolescente, siendo esa inocencia algo que la hace más deseable (Kuperman, 2015, p. 7).

Con catorce años, Lux tiene la misma edad y apariencia que Lolita (Sue Lyon) en la adaptación cinematográfica de Stanley Kubrick (1962). Ejemplo de esto es la secuencia inicial de *The Virgin Suicides*, en la que Kirsten Dunst come un polo de fresa, una referencia intertextual clara al icónico cartel de la película de Kubrick, el cual es la base del imaginario popular de Lolita, comiéndose una piruleta (figs. 16.1. y 16.2.).



Fig. 16.1. Cartel de Lolita (Stanley Kubrick, 1962). Fuente: Wikimedia Commons.

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lolita_%281962_film_poster%29.jpg



Fig. 16.2. Plano de Lux al inicio de la película, cuya estética remite directamente al personaje de Lolita. Fuente: Considering Film. <https://consideringfilm.com/wp-content/uploads/2015/06/vlcsnap-2015-05-13-15h04m56s462.png>

Esta no es la única analogía visual que Coppola emplea, pudiendo destacar también la secuencia en la que las hermanas se encuentran en el jardín delantero de la casa: Lux toma el sol en bikini y el narrador nos informa que "esto hizo que el afilador le hiciese una demostración gratis de quince minutos" (Coppola, 1999). Esta escena es una referencia

directa al primer encuentro entre Lolita y Humbert; de la misma manera que Lux llama la atención del afilador que pasa por el barrio, Lolita despierta el interés de Humbert vestida de un modo casi idéntico (Monden, 2013, p. 146; figs. 17.1. y 17.2.).



Fig. 17.1. Plano de Lolita (Stanley Kubrick, 1962). Fuente: FILMGRAB.
<https://filmgrab.files.wordpress.com/2013/06/0934.jpg>



Fig. 17.2. *Close up* de Lux, tomando el sol en el jardín, de nuevo imitando a Lolita. Fuente: Screenmusings. <https://screenmusings.org/movie/dvd/The-Virgin-Suicides/pages/The-Virgin-Suicides-116.htm>

Una vez más, cabe destacar el papel del vestuario en el filme, ya que estas conexiones con Lolita quedan reforzadas aún más con el uso del uniforme por las hermanas Lisbon. Pese a que el uniforme de colegiala es irrelevante tanto en la novela de Nabokov como en las mencionadas adaptaciones, este se ha venido asociando al concepto de "Lolita", a la vez que se ha sexualizado por su intrínseca relación con la chica adolescente: mientras que el uniforme masculino apenas se diferencia de la vestimenta de un hombre adulto, las faldas cortas a cuadros y los calcetines altos propios de los uniformes femeninos poco tienen que ver con la ropa al uso de las mujeres en su adultez (Craik, como se citó en

Monden, 2013, p. 147). Es por esto que los uniformes de colegiala se relacionan las edades hasta aproximadamente los dieciocho años, es decir, la mayoría de edad; así, estos funcionan como "un significante sartorial de la feminidad, ubicado entre la niñez y una mujer plenamente adulta" (Monden, 2013, p. 147).

Además de por su estética, Lux personifica a Lolita en *The Virgin Suicides* a través de su propia personalidad. Ambas son representadas como chicas atractivas, asertivas y, sobre todo, sexuales. A través de la asociación de Lux con Lolita, el espectador asume su propósito en el filme: seducir a un hombre (en el caso de Lux un chico mayor, Trip Fontaine) y que este se aproveche de ella (Hirsch, 2020, p. 19). Para ambas, este hecho marca un punto de inflexión. Además, el control y el aislamiento son dos aspectos fundamentales en ambas historias. Ya sea a manos de Humbert, de los chicos del vecindario o de la Señora Lisbon, tanto Lolita como Lux son víctimas del dominio obsesivo que las conduce a su trágico final.

3.4.4. *The Virgin Suicides*, ¿una película de terror?

Backman Rogers (2018) argumenta que *The Virgin Suicides* es una película de terror carente de los signos que usualmente acompañan a estas; para la autora este filme "demuestra cómo el cuerpo femenino llega a ser visto como otro" (p. 30). La identificación de Lux con Lolita al inicio del largometraje es, para Backman Rogers (2018, p. 30), el elemento que introduce la inquietud y el componente siniestro que está presente a lo largo de toda la película.

El constante empleo de referencias intertextuales y clichés de Coppola, que será analizado a continuación, es obvio para el espectador, que dirige entonces su atención a lo que este tratamiento deliberadamente estético de las imágenes trata de esconder o disimular: la realidad del cuerpo femenino adolescente (Backman Rogers, 2018, p. 36).

La completa ausencia de la sangre tan presente en el cine de terror (a excepción del primer intento de suicidio de Cecilia) llama la atención, especialmente en la secuencia del segundo y consumado intento de suicidio de la niña. Al saltar de la ventana durante la fiesta, Cecilia cae de espaldas sobre la valla que rodea la casa, uno de los símbolos tradicionales de la casa suburbana y conservadora estadounidense, y fallece al instante. Pese a lo mórbido de su suicidio, que se muestra explícitamente (fig. 18.1.), Coppola hace parecer que Cecilia esté casi flotando, con su característico vestido blanco iluminado por la luna. Este plano en particular remite directamente a una de las secuencias más icónicas

del cine de terror, el cuerpo poseído de Reagan (Linda Blair) levitando en *El Exorcista* (William Friedkin, 1973; fig. 18.2.) (Backman Rogers, 2018, p. 36).



Fig. 18.1. El cuerpo de Cecilia, cuya postura remite al plano de *El Exorcista*. Fuente: Screenmusings. <https://screenmusings.org/movie/dvd/The-Virgin-Suicides/pages/The-Virgin-Suicides-195.htm>



Fig. 18.2. Plano de *El Exorcista* (William Friedkin, 1973). Fuente: FILMGRAB. <https://filmgrab.com/2013/08/19/the-exorcist/#bwg1542/95946>

El Exorcista (1973) no es la única película de terror a la que Coppola hace alusión en *The Virgin Suicides*, siendo la escena del baile una clara referencia intertextual a la icónica secuencia de *Carrie* (Brian de Palma, 1976). Ambas películas siguen la estética propia de los años 70 en la que se ambientan, además de que las protagonistas comparten una notable similitud (pelo largo rubio y una madre extremadamente católica y sobreprotectora, entre otros aspectos; figs. 19.1. y 19.2.).

Para Backman Rogers, ambos filmes dramatizan el rito de pasaje estadounidense que es el baile de fin de curso, simbolizando así el paso de la infancia a la edad adulta (2018, p. 37). Mientras que *Carrie* representa explícitamente la violencia intrínseca a la experiencia

femenina adolescente a través de la sangre, *The Virgin Suicides* remite a esta escena emblemática del cine de terror a través de la omisión de esta (Backman Rogers, 2018, p. 37). A través de esta referencia intertextual, Coppola induce ansiedad y desasosiego en el espectador, que espera que algo trágico le suceda a Lux debido al claro paralelismo estético entre ambas secuencias.



Fig. 19.1. Lux y Trip en el baile. Fuente: Screenmusings. <https://screenmusings.org/movie/dvd/The-Virgin-Suicides/pages/The-Virgin-Suicides-673.htm>



Fig. 19.2. Plano de *Carrie* (Brian de Plama, 1976). Fuente: Entertainment Weekly. <https://ew.com/movies/1998/11/13/carrie-changed-face-horror-flicks/>

La imagen de Lux y Trip en el baile y la siguiente escena, en la que ambos mantienen relaciones sexuales en el campo de fútbol del instituto, son especialmente interesantes dentro de esta interpretación del filme como una película de terror. Continuando con las aportaciones de Backman Rogers, la autora afirma que esa sensación de anticipación generada en el espectador a través de la referencia a *Carrie* continúa en esta escena (2018,

p. 37). Por su rol como el *jock* del instituto, Trip debe solidificar su estatus de popularidad a través de la conquista sexual, en este caso con Lux (Backman Rogers, 2018, p. 37). En el momento en el que Lux pierde la virginidad con Trip en el campo de fútbol, los focos están encendidos, contribuyendo a hacer de esta acción un espectáculo y, al no haber nadie en las gradas, el voyerismo del espectador se enfatiza aún más (Backman Rogers, 2018, p. 38). Además, el empleo de la elipsis durante el propio acto sexual potencia esa sensación de inquietud, ya que no es posible ver lo que Trip verdaderamente hace con Lux.

El abandono del chico a la mañana siguiente es el detonante final, lo que provoca que la Señora Lisbon encierre a las hermanas en casa y, por esto, ellas se quiten la vida. Cabe destacar que los tonos cálidos con los que Coppola retrataba a las chicas hasta este momento pasan ahora a ser fríos: "*lux* (luz) comienza a apagarse y a morir desde este momento" (Backman Rogers, 2018, p. 38). Al igual que Trip, debe cumplir su rol: renunciando a su virginidad, se ofrece a todos los chicos (y hombres) del barrio y mantiene relaciones sexuales con ellos en su tejado; "mientras que Trip es celebrado por haber conquistado a Lux, ella es forzada a devaluar su propio cuerpo por habérselo facilitado" (Backman Rogers, 2018, p. 38).

Son estos paralelismos estéticos y, sobre todo, la temática de la película lo que para Backman Rogers hacen de *The Virgin Suicides* un filme de terror. Mientras que en *Carrie* la sangre simboliza esta violencia ejercida sobre las chicas adolescentes, su ausencia en *The Virgin Suicides* contribuye a hacerla más siniestra (Backman Rogers, 2018, p. 38).

3.4.5. El cliché como recurso

A lo largo de estos apartados se han expuesto y analizado diferentes referencias empleadas por Coppola en *The Virgin Suicides*. Finalmente, cabe destacar como esta amalgama de clichés es interpretada por algunas autoras como un recurso subversivo. En el filme, Coppola juega con la herencia estereotipada del cine adolescente, recurriendo a tópicos como la idealización de la chica atormentada, las relaciones sexoafectivas entre adolescentes o la mitificación del baile de fin de curso. Coppola emplea estos tópicos sempiternos y los lleva al extremo. Esto, combinado con la gran calidad estética de sus imágenes, produce una sensación ominosa: al hacer tan explícitas estas referencias, Coppola revela su naturaleza superficial y carente de significado (Backman Rogers, 2012, pp. 150-151).

El cliché, basándose en las ideas de Deluze, funciona de manera óptima cuando "funciona como una suerte de taquigrafía que facilita la asimilación y la comprensión sin un pensamiento crítico" (Deluze, cómo se citó en Backman Rogers, 2018, p. 27). Al reconocer instintivamente la imagen por tratarse de un cliché, no es necesario interpretar su significado. Sin embargo, cuando estos tópicos son tan aparentes y recurrentes como en *The Virgin Suicides*, el espectador toma consciencia de ellos y es capaz de identificar qué es lo que estos ocultan (Backman Rogers, 2018, p. 28). El efecto acumulativo de tópicos e idealizaciones es inquietante porque deja ver al espectador que estas imágenes ocultan algo siniestro.

Para Backman Rogers, este uso del cliché demuestra que Coppola busca combinar los aspectos estéticos de sus imágenes con una atmósfera subyacente de crisis, ansiedad y ruptura (2018, p. 20). En su libro *Sofia Coppola: The Politics Of Visual Pleasure* (Backman Rogers, 2018), la autora argumenta que la directora emplea "lo bonito" de forma crítica, incluso política; a través de su estilo cinematográfico, considerado "decorativo" y "femenino", Coppola plantea cuestiones sobre la identidad de género, los arquetipos femeninos en el cine o cómo esas imágenes que se critican por afeminadas y carentes de profundidad pueden servir como un recurso subversivo (Backman Rogers, 2018, p. 20).

4. Conclusión.

Como reflexiones finales cabe destacar *The Virgin Suicides* como una obra cinematográfica que explora la representación de la chica adolescente de una manera crítica. Pese a poder parecer una película que, de nuevo, representa a las adolescentes como huecas y carentes de profundidad psicológica, al analizar los recursos de Coppola es posible advertir cómo esto no es así.

La película ofrece una visión crítica sobre la romantización de la muerte femenina, llevando casi al ridículo la mitificación de las hermanas Lisbon. Además, sus múltiples guiños a los principios planteados por Mulvey (1975), así como las referencias a iconos de la tradición literaria y fílmica occidental refuerzan esta interpretación. Coppola teje los paralelismos entre Cecilia y Ofelia, un símbolo de la pureza mitificada de la adolescencia y la locura inducida por un ambiente opresivo. Las alusiones a Lolita a través del personaje de Lux dejan clara la complejidad de la sexualidad adolescente y la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino, al igual que hace la referencia a *Carrie*. El empleo de

estos iconos adolescentes denuncia la mitificación de las chicas y cómo el aislamiento, la idealización, la cosificación y la represión tienen consecuencias fatales sobre ellas.

Finalmente, solo queda recalcar la importancia de seguir promoviendo investigaciones de este tipo. Productos culturales como este filme suelen ser ignorados en los ambientes académicos por su aparente superficialidad que, como ya se ha expuesto, es una calificación errónea y dada por la devaluación e infravaloración de la cultura popular por su vinculación con un público joven y mayoritariamente femenino. Sin embargo, tras este análisis es posible apreciar el auténtico valor que películas como las creadas por Sofia Coppola tienen a modo de renovación o nueva forma de representar a las chicas adolescentes. La carencia de estudios de este tipo en castellano es otro motivo para seguir investigando en esta dirección.

Por la naturaleza de un Trabajo Fin de Grado, no se ha podido contemplar el estudio de varias cuestiones extremadamente interesantes, como la falta de diversidad étnica en las películas de Sofia Coppola o un análisis más profundo de su uso y posible subversión de la *male gaze*. Sin embargo, el haber realizado un trabajo de este tipo como una joven investigadora ha sido enormemente enriquecedor y me ha motivado a continuar con esta labor. Así, espero animar a futuras compañeras a seguir reivindicando nuestro punto de vista que, como *chicas*, puede resultar de gran importancia a la hora de seguir analizando estas cuestiones.

5. Referencias.

- Aaron, M. (2014). Cinema and Suicide, Necroromanticism, Dead-already-ness, and the Logic of the Vanishing Point. *Cinema Journal*, 35(2), 71-92.
- 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". *European Journal of Media Studies*, 1(1), 148-168.
- Backman Rogers, A. (2018). *Sofia Coppola. The Politics of Visual Pleasure*. Nueva York: Berghahn Books.
- Baumgardner, J., & Richards, A. (2004). Feminism and Femininity: Or How We Learned to Stop Worrying and Love the Thong. En A. Harris, *All About the Girl: Culture, Power and Identity* (pág. 306). Londres: Routledge.
- Bradshaw, P. (19 de Mayo de 2000). *Review: The Virgin Suicides*. Obtenido de The Guardian: <https://www.theguardian.com/film/2000/may/19/culture.reviews>
- Bronfen, E. (1992). *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Coppola, F. F. (Productor), & Coppola, S. (Dirección). (1999). *The Virgin Suicides* [Película]. Estados Unidos.
- Coppola, S., Katz, R. (Productores), & Coppola, S. (Dirección). (2003). *Lost in Translation* [Película]. Estados Unidos; Japón.
- Coppola, S., Katz, R., Coppola, F. F. (Productores), & Coppola, S. (Dirección). (2006). *Marie Antoniette* [Película]. Estados Unidos.
- Feinman, C. (1980). *Women in the Criminal Justice System*. Nueva York: Praeger Publishers.
- Handyside, F. (2015). Girlhood, postfeminism and contemporary female art-house authorship: the "nameless trilogies" of Sofia Coppola and Mia Hansen-Løve. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*(10), 18-27.
- Healy, C. M. (14 de Mayo de 2015). *Deconstructing the fashion of "The Virgin Suicides"*. Obtenido de DAZED: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/24730/1/deconstructing-the-fashion-of-the-virgin-suicides>
- Hertler, S., Peñaherrera-Aguirre, M., & Figueredo, A. J. (2023). An Evolutionary Explanation of the Madonna-Whore Complex. *Evolutionary Psychological Science*, 9, 372-384. doi:<https://doi.org/10.1007/s40806-023-00364-1>
- Hirsch, T. (2020). Male nostalgia is a dead female girl. The romantic nostalgia of idealized traumatic female adolescence in Sofia Coppola's *The Virgin Suicides*. Estocolmo: Universidad de Estocolmo.

- Hoskin, B. (2007). Playgorund Love. Landscape and Longing in Sofia Coppola's *The Virgin Suicides*. *Literature Film Quarterly*, 35(3), 214-221.
- Johnston, C. (1999). Women's Cinema as Counter-Cinema. En S. Thornham, & S. Thornham (Ed.), *Feminist Film Theory. A Reader* (págs. 31-40). Edimburgo: Edimburgh University Press.
- Kennedy, T. (2010). Off With Hollywood's Head: Sofia Coppola as a Feminine Auteur. *Film Criticism*, 35(1), 37-59. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/44019394>
- Kuperman, A. (14 de Abril de 2015). *Femininity and Girlhood in the Work of Sofia Coppola*. Tufts University.
- McCabe, J. (2004). *Feminist Film Studies. Writing the Woman into Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.
- Merskin, D. (2004). Reviving Lolita? A Media Literacy Examination of Sexual Portrayals of Girls in Fashion Advertising. *American Behavioral Scientist*, 48(1), 119-129. doi:10.1177/0002764204267257
- Monden, M. (2013). Contemplating in a dream-like room: *The Virgin Suicides* and the aesthetic imagination of girlhood. *Film, Fashion and Consumption*, 2(2), 139-158.
- Mulvey, L. (1989). Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*. En L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (págs. 29-37). Londres: Palgrave.
- Mulvey, L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (págs. 14-26). Londres: Palgrave.
- Nash, I. (2006). *American Sweethearts. Teenage Girls in Twentieth-Century Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pedraza, P. (2009). El Regreso de la Mujer Muerta. *Dossiers Feministes*, 13, 45-50.
- Remmers, M. (2018). Sofia Coppola's Camera and its Gaze. *ATRIUM*. Washington D.C.: American University. Obtenido de ATRIUM: <https://edspace.american.edu/atrium/portfolio-item/remmers-monica-sofia-coppolas-camera-and-its-gaze/>
- Romanska, M. (2005). Ontology and Eroticism: Two Bodies of Ophelia. *Women's Studies*, 3, 485-513. doi:10.1080/00497870500277914
- Savage, S. L. (2011). The Visual Rhetoric of Innocence: Lolitas in Popular Culture. *Visual Arts Research*, 37(2), 101-112. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/10.5406/visuartsrese.37.2.0101>
- Shakespeare, W. (2003). *Hamlet*. (Biblioteca Virtual Universal, Ed.) Editorial del Cardo. Obtenido de <https://biblioteca.org.ar/libros/89485.pdf>