

Ofelia en el estanque como motivo visual. De la imagen plástica del XIX a la fílmica del XX

CAROLINA SANABRIA

Universidad de Costa Rica
csanabriacr@yahoo.com

Ophelia by the pond as a visual motive.

From the 19th Century plastic image to the 20th Century filmic image.

Abstract

The motive of the woman of extreme emotional fragility, that takes her to delirium and death for love in the river waters is a cliché distinctly founded by Shakespeare's writing. It was never clear if the passage responds to an accident or to a suicide given the prevailing moral in the 17th Century. This theme was recovered in the 19th Century, an eminently scientific century, from two art movements: either from the tragic romanticism, or from the styling of death in several pictorial motives such as the ones painted by Delacroix or the John Everett Millais's.

As a result of this a new visual iconography was consolidated in the 20th century. Alfred Hitchcock portrays it in *Vertigo* (1958) with Madeleine's fictitious death, a woman who maintains the paradigm of the submission to the man, and who is the debtor of the femme fatale's image of the black novel that this film is adapted from. Sofia Coppola recurs to a similar composition in her work *The Virgin Suicides* (1999), reconsidering the image by taking another elements, virginal adolescents who maintain links with nature in a homely environment that represses their incipient sexuality. Also, Hilda Hidalgo in *Ours Lady's passion* (2000) raises again the Ophelic construction in her intimate short-film where she recovers, this time from a leading figure, the delirious and imaginative component of its Shakespearian source.

Key words: Ophelia. River. Delusion. Death. Rewriting.

Resumen

El motivo de la mujer de extrema fragilidad emocional que la lleva hasta el delirio y la muerte por amor en las aguas de un río es un tópico inequívocamente fundado por la escritura shakesperiana. Nunca quedó claro si el pasaje responde a un accidente o un suicidio, dada la moral imperante en el siglo XVII. Se recupera en el siglo XIX, eminentemente científicista, a partir de dos corrientes artísticas: el romanticismo trágico o la estilización de la muerte en variados motivos pictóricos como los de Delacroix o el óleo de John Everett Millais. A partir de aquí se ha contribuido a consolidar una nueva iconografía visual en el siglo XX. Lo recrea Alfred Hitchcock en 1958 en *Vértigo*, con la muerte ficticia de Madeleine, quien mantiene el paradigma de sumisión al varón, deudora de la imagen de *femme fatale* de la novela negra que adapta. También recurre a una composición parecida Sofia Coppola en *Las vírgenes suicidas* (1999), con el replanteamiento de la imagen desde otros elementos: adolescentes vírgenes que mantienen vínculos con la naturaleza en un ambiente hogareño represor de su incipiente sexualidad. Y también en *La pasión de nuestra señora* (2000) Hilda Hidalgo vuelve a retomar la construcción *ofélica* en su cortometraje intimista donde recupera, esta vez desde una figura protagónica, el componente delirante e imaginativo de su fuente shakesperiana.

Palabras clave: Ofelia. Río. Delirio. Muerte. Reescritura

ISSN. 1137-4802. pp.183-198

Los trasvases entre prácticas de diversa entidad suelen frecuentarse en un fenómeno que supera los medios homogéneos (Sánchez Noriega 2000: 24) y se evidencian aún más en la práctica contemporánea con su abundante y heterogénea proliferación y diversificación. Uno de los ejes clásicos que se han distinguido no se articula en torno a un gran argumento literario, sino a un pequeño motivo procedente de *Hamlet* (1604), la magna tragedia de Shakespeare: la muerte de Ofelia.

El estudio de las reescrituras literarias del pasaje no contiene particular interés en este ensayo por cuanto ha sido trabajado abundantemente, pero sí el hecho de que como parte de las dinámicas intramediales contemporáneas ese mismo motivo se haya constituido también en punto de partida para recreaciones visuales que responden a distintas y sobre todo productivas apropiaciones argumentales, las cuales dan pie a nuevos matices expresivos.

El tema de la mujer cuya extrema fragilidad emocional la conduce hasta el delirio y la muerte por amor en las aguas de un río es un tópico fundado por la escritura shakesperiana, habida cuenta de la existencia de una tradición clásica que liga a jóvenes deidades menores (ninfas) primordialmente con lo acuático. En la última aparición en escena Ofelia aparecía envuelta de alteración y extravío donde cantaba por su padre muerto ante un ausente Hamlet, en una escena umbral de su muerte. El evento en cuestión, no representado directamente en el drama, aparecía luego en el acto IV, escena séptima, relatada por Gertrudis a Laertes.

En una narración más estética que dramática –no tanto por la tragedia humana como por la detallada puntualización decorativa del entorno–, abundante en diversos elementos bucólicos y pastoriles –e igualmente consonantes con la falacia patética que enfatiza el fatal hecho (Nosworthy 1964: 345)–, la desdichada joven, habiendo intentado subirse a una rama para colgar una corona silvestre, cae al río y muere ahogada. El pasaje resulta de suma ambigüedad, entre otros detalles, por la ocularidad contenida y la mediación de la fuente (la Reina) en una escena de la que se ha dicho además que no queda claro si fue producto de la locura o de un hecho accidental (Parrott 2010b):

*“A las orillas de un riachuelo en donde crece un sauce,
que sus plateadas hojas en su espejo refleja,
allí se dirigió, con guirnaldas fantásticas
de ortigas y ranúnculos, margaritas y orquídeas,*

*de esas que los pastores sueltos de lengua nombran
de manera grosera y que las llaman
dedos de muerto las doncellas púdicas.
Y al subirse a colgar su corona silvestre,
una rama envidiosa se desgajó, y cayó
con sus trofeos agrestes en el gimiente arroyo.
Se extendieron sus ropas y por un breve rato
cual si fuera una ninfa la llevaron
flotando, mientras ella iba cantando antiguas
baladas, inconsciente de su propia desgracia,
o como una criatura hecha para vivir
en aquel elemento. Mas no podía durar
así y al fin sus ropas,
pesadas con el agua, la arrastraron
de sus cantos melódicos, a la pobre infeliz,
hacia una muerte cenagosa”¹ (Shakespeare, Acto IV, Escena 7)*

Esta ambigüedad es, desde luego, un artificio ex profeso. Considerando que la audiencia de finales del siglo XVI tenía en una estima peor el suicidio que el asesinato, no resulta extraño que el desenlace de Ofelia aparezca rodeado de confusión e imprecisión. La coherencia con la posición social del personaje tampoco contribuía a fijar la posibilidad de su suicidio, pero con la incorporación del componente de la locura, lo grave (lo intencional) de su muerte se matiza (Parrott 2010b)².

La muerte de Ofelia cobra auge en el siglo XIX, proclive a la construcción de tópicos como el de lo femenino. Y pese a que se trató de una época donde el trabajo en la pintura abundaba en los desnudos, el dramático personaje se representó mayormente vestido, por cuanto acaso el interés se centraba en la inminencia de la tragedia. Tal popularización, en todo caso, alcanza a convertirse en un auténtico *leit-motif*. Es el punto de partida para repetidas adaptaciones literarias en el género de la poesía con mayor o menor explicitud en su relación onomástica. Así sucede en algunas piezas de Rimbaud, Heym o Brecht en el continente europeo (Kaiser en Beller et al. 2003: 238)³ y también en el americano con Poe, Neruo o Silva entre otros (Peluffo 2013), lo que redundaba en un trasvase intercontinental. A ese respecto una de las derivaciones del tópico como constante era que la poética

¹ La traducción, de Joaquín Gutiérrez, es de las mejores al texto original entre otras razones por su respeto al texto en verso. Corresponde al siguiente fragmento:

*“There is a willow grows askant
the brook,*

*That shows his hoar leaves in the
glassy stream;*

*Therewith fantastic garlands did
she make*

*Of cornflowers, nettles, daisies,
and long purples*

*That liberal shepherds do give a
grosser name,*

*But our cold maids do dead men’s
fingers call them.*

*There on the pendent bough her
crownet weeds*

*Clamb’ring to hang; an envious
sliver broke,*

*When down her weedy trophies
and herself*

*Fell in the weeping brook. Her
clothes spread wide,*

*And mermaid like awhile they
bore her up,*

*Which time she chanted snatches
of old lauds,*

*As one incapable of her own
distress,*

*Or like a creature native and
endued*

*Unto that element. But long it
could not be*

*Till that her garments, heavy with
their drink,*

*Pulled the poor wretch from her
melodious lay*

*To muddy death” (Shakespeare,
Act IV, Scene VIII, 182-199).*

² Aunque ciertamente la conversación entre los sepultureros a inicios de la primera escena del Acto V parece indicar que el acto responde a un suicidio.

³ En España –donde el Romanticismo tuvo marcada acogida– vale la necesaria mención de la sensible doña Elvira del poema dramático de José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca* (1840). Igualmente de carácter cantarín, lánguido y sufriente también por motivos de relación una con el varón –aquí seductor arrogante, tenorio–, la figura femenina es representada como la realización de la posibilidad de suicidio sugerida por Shakespeare. Incluso,

acorde con el movimiento literario, en el último acto su autor ahonda en el resultado último de su deceso: su descomposición, en terrorífico esqueleto. No obstante, las condiciones de su muerte procedían mediante el mismo motivo de estilización en su última aparición con vida –en la parte segunda–: abstraída en su dolor, vestida de blanco en representación convencional de la pureza que se mantendrá en las representaciones visuales –pictóricas y fílmicas– siguientes. Retomando el motivo clásico y shakesperiano de las ninfas acuáticas y cantarinas que había sido trazado por Ofelia, doña Elvira lanzaba flores a las aguas de un río antes de arrojarse en un acto enmarcado manifiestamente como suicidio, expresión de la frustración del espíritu romántico.

4 En un siglo que era especialmente científico y que vio en Ofelia algo más que un personaje: “In this scientific society, Ophelia was no longer a character in a popular play; her life and death became an image of mental illness” (Parrott 2010a).



normativa del siglo XVIII proponía una ruptura con el valor que se le asignaba a la originalidad del argumento y el análisis de la poética y la historia de los argumentos que fue especialmente productiva en los siglos XIX y XX (Kaiser en Beller et al. 2003: 254).

El tema de la mujer que asociaba el componente de juventud y belleza desde una fragilidad a la que el amor haría desvariar hasta la muerte se estiliza en el arte del siglo XIX. Los románticos la acogieron por la inestabilidad mental y su trágica desaparición se convirtió en emblema del sufrimiento y la locura⁴. Así que si desde la corriente prerrafaelista del arte pictórico se concentraba en la descripción puntillosa del personaje y el medio, el personaje de Ofelia se fundó como ideal de perfección, como obra de arte (Parrott 2010b). A partir de su puesta teatral, algunos artistas retomaron la tragedia de la joven en sus cuadros, lo que permitió la consolidación como motivo visual. Eugène Delacroix, por ejemplo, tiene varias representaciones alusivas al personaje shakesperiano en relación con su muerte en sus trabajos de 1838, 1843 y 1853 (F1), y el mismo Alexandre Cabanel también cuenta con una destacable versión (*Ophelia*, 1883) (F2). Desde sus respectivos estilos –preimpresionista uno, academicista el otro–, ambos artistas se apegan a retratar la muerte de Ofelia de acuerdo con el relato de

Gertudis en cuanto a que el personaje había caído de la rama de un sauce, de lo cual da cuenta la existencia de una similar postura en común, con el brazo que la asía a la rama en alza, lo que puede denotar una postrera e involuntaria actitud de supervivencia. El de Cabanel, que incluye flores alrededor del personaje, resulta en cambio menos sombrío, más estilizado que el de Delacroix. Pero ambos convergen en una misma disposición del cuerpo femenino que, como las paradigmáticas representaciones venusianas, “ha soportado dispares significados a lo largo de la historia del arte: la figura reclinada horizontalmente, con el cuerpo apoyado sobre un costado, perpendicular al suelo y enfrentado al espectador” (Justo 2011: 202). Estos significados van desde la apacibilidad de la *Venus* de Tiziano o la agresividad contenida de la *Olympia* de Manet, hasta la condición trágica de Ofelia que mantiene la misma pose explayada, dispuesta a la visión plástica del espectador, incluso hasta en el momento de su muerte.

El escenario en cuestión –en el agua, un río, con flores y entorno boscoso– llevaría a consolidar el tema *ofélico* como tópico visual⁵, de manera tal que su estetización matizaría el componente siniestro de lo que está relacionado con la muerte (Freud 1976: 46). Se opera un trasvase del lenguaje verbal al iconográfico. Si la imagen de Ofelia se ofrece entonces por medio del lenguaje literario, la misma palabra afirma esa ausencia ocular de forma tan poderosa que se configura como lo que podría plantearse como una suerte de *ékfrasis* anticipada de lo que han venido a constituirse con posterioridad las pinturas siguientes:

“The representation of Ophelia has been almost entirely iconic; her wild hair depicts madness or the victim of rape; her blank white dress stands in contrast to Hamlet’s inky and scholarly black; the emblematic flowers which she gives away and which surround her at death signal her participation in deflowering; her snatches of song suggest fragmentation of character” (Ronk 1994: 24).

Especialmente popularizado ha sido el óleo de John Everett Millais con su magnífica *Ophelia* (1852) (F3), en donde retrata a una joven mujer que, a diferencia de los otros cuadros, no está agonizante, sino muerta, yacente en un plano de cuerpo entero en posición de espaldas y con las palmas abiertas casi como evocando una crucifixión (Peluffo 2013: 63). En contraste con el resto del óleo, su piel es tan blanca como la de la muerta que *ya* es; de una belleza tan intensa que parece una princesa inmersa en un lecho de aguas estáticas, rodeada de algunas pocas flores de vivos colores en comunión con el entorno boscoso apacible, a no ser de la expresión facial que indica una situación anómala. Resulta especialmente perturbadora porque no mantiene la representación convencional de la muerte, hermanada con el sueño desde los antiguos⁶. Sus ojos están, al igual que su boca, levemente abiertos, con un dejo de horror, como si antes hubiera mirado y quedado algo por decir. No tiene aquí mayor importancia la figura humana que el entorno, pintado con sumo detalle –un hiperrealismo casi fotográfico, en una visión acorde con el cientificismo del siglo XIX–, como correspondía a la corriente prerrafaelista de la cual Millais figura como uno de sus cofundadores.



⁵ Antes que el otro personaje shakesperiano, Julieta, cuya muerte también trágica acontecía en un entorno sangriento y violento, lo cual hacía preferir a los pintores prerrafaelistas el personaje de Ofelia en la estilización de la muerte (Peluffo 2013: 71).

⁶ Por cuanto “un cuerpo muerto hacía impuro cuanto le caía cerca; y no sólo a los hombres que lo tocaban o lo veían, sino a los dioses mismos” (Lessing 1992: 10).

En general, estas imágenes visuales con orígenes literarios han sido medulares en otros relatos posteriores que retoman las adaptaciones de la obra del bardo y que han terminado por asentarse como parte de la iconografía cultural moderna. Se trata de formas de representación que contribuyen a consolidar un tópico común en la ficción, como dice Ballespí Villagrasa:

“Tots els personatges que rememoren la figura d’Ofèlia com a representació femenina passen per la simbologia comuna del vestit blanc, les flors, el retorn a l’aigua, la bogeria com a punt crític no es senten inserides en el grup social que les envolta i no les acull en tant que no han superat la seva crisi [sic]. Ja no son nenes que depenen de la figura paterna, ni dones que depenen del seu espòs; estan a mig camí i és en aquest moment quan senten que no han superat la crisi entre un estat a l’altre. La seva mort, més que suïcida, és deixar-se morir ofegades, són dones tapades, dones pures, verges, innocents que moren comúvies, com nimfes ofegades en la seva pròpia sexualitat voraç encoberta, atrapada, mitigada i oblidada (2008: 5).

Elizabeth Bronfen ha descrito la cultura occidental en términos de la triangulación de feminidad, muerte y textualidad (1992), que contendría las inscripciones literarias y cinematográficas. Una de las más notorias y sugestivas imágenes vinculadas con esta construcción visual aparece claramente manifiesta en otra obra maestra, en el filme *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, adaptación de la novela *Sueurs froides* (1954) de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, si bien la historia propiamente se acerca a su irrealizada ambición en los años 40 de filmar un *Hamlet* moderno. *Vértigo* es, probablemente, el más aproximado acercamiento, que alcanza puntos de contacto con el drama de Shakespeare, como es el caso de la escena de la primera muerte de Madeleine.

7 Mientras que, como se ha dicho, la codificación universal de la representación sugiere la vestimenta blanca como pureza, aquí el negro metaforiza su personalidad oscura, consonante, por lo demás, con el género criminal.



La película reconstruye el tema ofélico de la muerte en cenagosas profundidades (“muddydeath”) de Madeleine (Kim Novak), en medio de esas aguas tan negras como su deliberado vestido⁷ tras haber deshojado las flores, inveterada metáfora de la sexualidad femenina (González Requena 2006: 202) donde la imagen que compone apunta a la idea de *ofelización* (Morales Peco 2011: 80). Un plano medio la fotografía en dramática diagonal al cuadro –desde una pose en la que resuenan las obras de Delacroix (Vers 1989: 6) y por extensión la de Cabanel– mientras flota en las aguas de la Bahía de San Francisco (F4). Sucede tras un lánguido paseo que diegéticamente no es sino una

escenificación ante su auténtico protagonista, John Ferguson, 'Scottie' (James Stewart), para inducir un rescate que habrá de unirlos en presencia de las aguas (Castro de Paz 1999: 43).

Evidentemente la mujer en las aguas es sólo parte de una historia que está colmada de reminiscencias shakesperianas –*ofélicas*– a partir de este personaje obsesionado con la tumba hasta rayar en lo delirante y melancólico de su carácter a lo largo de las llamadas “mad scenes” (las cuales dan paso al cortejo) en los paseos por el parque, el cementerio o el apartamento de John (Vers 1989: 3): por su mencionada preplanificación, la escena de su falso suicidio en el río está prevista para que el protagonista se lance a rescatarla de las aguas –no en vano hay un marcado *intertexto pigmaliónico*.

Se tiene entonces una actualización de la escena (dramática y pictórica) del tema *ofélico* como referente visual en el personaje femenino de Hitchcock con el mismo arrobamiento y desvarío del personaje bajo otro nombre, el anglosajón de Madeleine⁸. Por algo los semas de la locura y la soledad constituían alófono de su nombre (*mad-alone*) (Trías 1998: 30) en una confluencia que constituye uno de los tópicos más claros en la cultura occidental en relación con la mujer abordada por Shakespeare en su Ofelia: el delirio⁹. Más que como perturbación, se internaliza como síntoma femenino a partir de su educación, se centra en la docilidad, sometimiento y abnegación, esto es, en la renuncia (Gilbert y Gubar 1998: 67), según puede apreciarse en sus relaciones con varones –reforzando un prototipo de sumisión y dependencia del padre, del hermano y del príncipe que, junto con el resto de la corte, la hacen víctima de los enredos políticos.

A todo ello, el film de Hitchcock opera a través de una ruptura con el elemento del Romanticismo en cuanto a la atribuida inocencia y candor del personaje. El hecho de que su suicidio se represente bajo una farsa cuidadosamente planificada hace que Madeleine no sea, ciertamente, un personaje inocente, lo cual da cuenta de un cambio en el paradigma shakespeariano. La recreación de la escena de la muerte de Ofelia en la Madeleine de Hitchcock elimina a la larga el elemento virginal del sujeto –la de una mujer ángel o más exactamente, una de las posibilidades *ofélicas* sugeridas por Parrott (2010a), envuelta en un halo de misterio que conduce a la fascinación del protagonista–, lo que en definitiva la enmarca como *femme fatale* y hace de ella cómplice de un crimen –el de un

8 Es un dato llamativo tratándose de una novela donde todos los personajes tienen nombres y apellidos en francés, ante lo cual no cabría descartar que se tratara de una remisión indirecta a los inicios del género policíaco (classical o traditional) de donde deriva la novela negra: Poe, Conan Doyle (Colmeiro 1994: 55-56).

9 Como dicen Gilbert y Gubar, “la socialización patriarcal hace enfermar a las mujeres, tanto física como mentalmente” (1998: 67). Las investigaciones científicas de Freud habían dado como resultado la histeria como enfermedad asociada al sistema reproductivo femenino, en un marco donde la condición femenina era intrínseca al género.

suicidio que es el clímax de una complejísima puesta en escena de desdoblamiento. A pesar entonces de su falsa fragilidad, el personaje no deja de mantener su dependencia con respecto a las decisiones del varón. En la historia hay una complicidad previa con el supuesto marido (Gévigne/Elster) en el engaño de un acto delictivo: el asesinato de la legítima esposa y su suplantación, lo que permite subrayar la fragilidad del carácter de Madeleine, semejante a Ofelia, como oportunamente ha señalado Vers:

“The director’s preoccupation with willful manipulation, both as theme and as technique, so clearly visible in Elster and Ferguson’s possessive manipulation of Judy, has an analogue in the machinations of Polonius and Hamlet involving compliant Ophelia” (1989: 4).

En deuda con la adaptación, el director inglés no se conforma con una reproducción mecánica de la novela de Boileau y Narcejac y, sin medrar en absoluto la composición compleja de su protagonista masculino, añade cierta densidad psíquica al personaje literario femenino (Renée Sourange) al proveer al suyo *real* (Judy Barton) de destilaciones provenientes tanto del enamoramiento como sobre todo de la mencionada culpabilización¹⁰. Pero la afinidad clásica se remite básicamente a su opuesto femenino, Madeleine, con su actitud delirante, demasiado extraviada para ser real. Es, en definitiva, la médula de la tragedia de Scottie: enamorarse de una mujer que en definitiva no existe. Y el aludido carácter fantasmático e irreal se potencia en la escena donde Madeleine aparece coronada por el mítico moño y por las luces verduzcas de neón, evanescente como una aparición fantasmagórica *de entre los muertos* que cobra definición progresiva conforme se acerca en toma subjetiva (González Requena 2006: 408). Se trata de otra dimensión femenina –más cercana al prerrafaelismo de la mujer como ideal, por lo cual también se le ha vinculado con la comentada necrofilia del director– donde se elabora su complejidad desde un subsidio al varón protagonista. De ahí la destacada naturaleza objetual de lo femenino, de un valor prácticamente exhibitivo, como lo había planteado Laura Mulvey al respecto del prototipo de Madeleine en su célebre artículo de 1975. Pero tampoco debería dejarse de ver que este matiz se centra en el personaje femenino como deudor de la actualización del tópico a las circunstancias de la época y sus categorías genéricas, que se adecua a sus necesidades de expresión. La tónica consiste en no distanciarse del canon de la mujer fatal, medular de la misma atmósfera decadentista de la categoría negra, como corresponde a una novela inscrita en esa tendencia estética.

10 En *Vertigo* se carga de elaboración y complejidad a un personaje literariamente carente de ello (Sanabria 2013) y el efecto es uno completamente plano y pasivo –como también se ha dicho de Ofelia (Parrott 2010a, Kaiser en Beller et al. 2003: 238)–, pero en el caso de la novela, prácticamente sin conciencia, surge, como lo retoma también la película, de la necesidad instrumental del protagonista y del antagonista.

Hitchcock parte entonces de una novela donde la perspectiva y la historia se vuelcan sobre el personaje masculino, desde el que se narra la historia. Pero ni en la novela ni en la película Madeleine tiene por sí misma la más mínima importancia, y esto es así porque el conflicto verdaderamente relevante, como el de Hamlet, lo desarrolla el protagonista masculino, igualmente asediado de fantasmas –entre el policía, representante de la Ley y al mismo tiempo, como del protagonista shakesperiano, de la figura paterna según Castro de Paz (1999: 42) y la mujer irreal, Madeleine–, con los que interactúa para solventar demandas recíprocas y problematizadoras.

Donde sí tiene importancia el sujeto femenino es en films posteriores, acorde con la sensibilización de la época. En la reconstrucción de este icono sobresale otra imagen destacable en 1999 en la película *Las vírgenes suicidas* (*The Virgin Suicides*) de Sofía Coppola, adaptación de la novela homónima de Jeffrey Eugenides (1993), que se desarrolla en un vecindario típicamente americano de los años 70, cuya fachada en apariencia apacible e idílica esconde, lo mismo que las películas de David Lynch, una realidad subterránea paralela, oscura y reprimida que aflora en un suceso que despierta el interés público. La opera prima de Coppola se articula exclusivamente alrededor del subtema hamletiano a partir del tópico que Michele Aaron designa bajo el neologismo de *necromanticización* de la feminidad (“necromanticization” of femininity) en alusión a la representación de una mujer grácil en la que se conjuntan idilio y muerte (2014: 75). El elemento central de la película –de tono evocador y nostálgico mediado por la memoria de sus narradores (Hoskin 2007)– contrasta con la crítica sutil a la educación represiva tan propia de las sociedades estadounidenses conservadoras y de fuerte religiosidad en torno al despertar de la sexualidad de sus hijos, en este caso multiplicada en las cinco adolescentes casi idénticas de la familia Lisbon. Hay algo indecible que no funciona no sólo en esa familia, sino en una sociedad que, según recoge la película, presenta 80 suicidios diarios, 30.000 al año –con lo que el film evidencia el reconocimiento de la existencia y complejidad de la adolescencia como grupo minoritario, hasta ahora silenciado. La liberación posterior de la más rebelde de las hijas, Lux (Claire Danes), es percibido como elemento de deshonor, de estigma, por tanto se amplía al repudio y subsecuente aislamiento del resto de las hermanas por disposición de sus dominantes padres.

Concretamente la tragedia colectiva ya venía anunciada al inicio del film con el intento de suicidio de la hermana pequeña, Cecilia (Hanna Hall). La chica de trece años se había cortado las venas y sumergido en

¹¹ La película, según la crítica (Hoskin 2007), está muy apegada al texto literario, que destaca el estado de sosiego de la niña, contrastante con los gritos de la madre, o la mirada mística que percibe de ella una vecina.



una bañera que desde un primer plano retrataba, en un marco de aguas teñidas levemente de rojo, su rostro impávido (F5)¹¹. Hay una asociación propuesta con la iconografía de la virgen María remarcada en la tarjeta, o la estampa plastificada según el libro, que caía de sus manos tras ser rescatada por los socorristas. En Cecilia, “the iconicity of self-sacrifice, in al its female and sacred glory, its reiterated” (Aaron 2014: 77) en su nombre que remite a una virgen y mártir romana, en la tenencia de reproducciones de la virgen en su habitación, en su vestimenta blanca, que en el texto de Eugenides es de un antiguo traje de novia al que había cortado el dobladillo y nunca se quitaba de encima (1994: 4), semejante al que la película de Coppola la muestra. La elección del procedimiento de sumergirse en las aguas –aun cuando no provenga de una fuente natural ni se encuadre en un entorno boscoso como correspondería a la reconstrucción ofélica– no deja de emparentar la estampa visual con la estética hamletiana, que aquí difiere del estilo de las otras composiciones e inaugura una nueva forma de representación que se separa de la iconografía tradicional –de plano entero– para plantear una propia –un primer plano del rostro. Pero no se trata exactamente de un instante mortal, puesto que Cecilia es salvada a tiempo. Pocos días después acomete un nuevo y definitivo impulso: se lanza desde la ventana donde su cuerpo queda clavado en el enrejado del jardín exterior de la casa. Cuando el padre, Ronald Lisbon (James Woods) se acerca, un plano de conjunto retrata una imagen semejante a la de un encantador que hipnotiza a su joven ayudante suspendida en el aire, como si estuviera levitando –y con ello se repite una nueva relación con los elementos naturales, dada desde el principio de la película después de la presentación del título con el primer plano difuminado de su hermana no casualmente llamada Lux que se superpone en un cielo con nubes, como la virgen que es. Pero la imagen del padre desconcertado ante su niña defenestrada es como si lo propusiera como un mago que dispone del cuerpo –de la vida– de ella, lo que tampoco es casual porque la película se mueve ocasionalmente entre evocaciones a la fantasía codificada como imaginario juvenil (el unicornio, las luces de bengala) y la realidad. La figura represora de los padres administra las existencias de sus hijas, lo que incluye la potestad del ejercicio de su sexualidad.

Rubias, bellísimas y jovencísimas, casi etéreas, las hermanas Lisbon pueden pensarse también como actualizaciones de nínfulas o deidades

menores de la literatura griega típicamente relacionadas con la naturaleza¹². La carencia del marco natural del suicidio de Cecilia se solventa en su sustituto doméstico, un utensilio manufacturado, en medio de un suburbio urbano: por lo demás, bien se lee en su diario su preocupación y atracción por las manifestaciones del entorno, bien dicen sus hermanas que amaba el viejo olmo que estaba frente a la casa y la película la evoca subida, abrazada a él.

El acto, consumado en conjunto, se incentiva por la vía de la dominación paterna como expiación de las culpas de una comunidad cerrada: el nuevo sentido con que Coppola actualiza el tópico shakesperiano. El film está narrado de manera evocadora, casi lírica –mediado por la memoria de un evento pasado y traumático–, desde una visualización del suicidio femenino en los avistamientos fascinados de los adolescentes voyeur que, posicionados en el lugar del espectador, cuentan la historia que inicia con el suicidio de Cecilia (“We felt the imprisonment of being a girl”, dicen los chicos al leer su diario, y un poco más adelante: “We knew that the girls were women in disguise that understood love and even death”) y acaba cuando ellos mismos encuentran los cuerpos de las hermanas restantes en la casa que las apresa.

Hay otro trabajo de difusión considerablemente más limitada en parte por su género (cortometrajístico) y su adscripción regional (centroamericano) marginal aunque de exquisita belleza plástica, *La pasión de nuestra señora* (2000) de Hilda Hidalgo. Como en la película de Coppola, el protagonismo aquí está lejos de recaer en el sujeto masculino, básicamente por la evolución de tiempos finiseculares que tiende a incorporar los discursos feministas, los cuales privilegian el desarrollo de cierto intimismo femenino y elementos de tipo inconsciente (Cortés 2005: 474).

Si en *The Suicide Virgins* se propone a las niñas como mujeres disfrazadas, aquí funciona al revés: una mujer madura (Eugenia Fuscaldo) vive prácticamente aislada en una deliciosa cabaña del trópico húmedo y rebosa de una soledad que precisamente ese día ella misma verbaliza disgustante. Así lo manifiesta –sentirse incómoda con su situación– desde un primer plano ante un espejo en un monólogo inicial. Entonces una sucesión de planos la retrata en diferentes actividades cotidianas durante el día –la cocina, la siembra, la colada– hasta una última que se ofrece durante una noche. En ella la mujer yace ingrávida en un río de aguas estancadas, rodeada de unas cuantas flores que caen desde lo alto –esta vez alusión convencional de una sexualidad que, en virtud de la madurez

¹² Cuya vinculación queda subrayada con la defensa del olmo que los trabajadores del ayuntamiento llegan a derribar –y es cuando el resto de las Lisboas se interponen, ofreciendo sus cuerpos como tributo– o igualmente en la alusión al derrame de la planta que incrementa los fosfatos en el lago y produce una capa de algas tan densa que su olor se infiltra por todo el pueblo, alusión metafórica a la podredumbre moral desatada por los suicidios.

13 Más bien podrían constituir parte de los artificios naturales, como las jugosas frutas que corta en sus quehaceres cotidianos, o bien funcionar como mero ornamento compositivo de la recreación de la imagen.



14 "Vendiendo", dice, "llevo apenas dos meses, pero está difícil la cosa".

de la protagonista no cumplen la función de instrumentos anti-conceptivos de los que podría haber hecho uso Ofelia, según lo especulado por Painter y Parker (en Parrot 2010b)¹³-, mientras flota inmóvil en disposición diagonal en un plano entero con un traje blanco de espaldas y con los brazos extendidos (F6). Es una imagen de una naturaleza compleja, no realista, en la que se ve infiltrada la recreación de un estado profundamente lírico de mortandad.

Pero de inmediato la vuelta a la cotidianidad del presente la retrae a la espera y preparación de una visita inminente y desconocida, la aparición de un joven vendedor (Andrés Montero), procedente de afuera y por tanto variación del cazador¹⁴, al cual imagina o seda o sueña. Este giro argumental permite ofrecer un nuevo caudal sensorial (fruta cortada, pintura en los cuerpos que da paso al contacto entre un hombre sedado y una mujer ávida) sucedidos en una narración con ritmo y musicalidad *en crescendo* hasta derivar, justo antes de su desenlace –la separación (la partida de él)–, en la misma figura –a primera vista– *ofélica* del principio. Sin embargo, no se trata de la misma imagen por cuanto hay una diferencia: esta vez mueve levemente los brazos, como si tratara de mantenerse a flote y evidenciar que *aún* está con vida. Es un efecto distinto del personaje shakesperiano, que a partir de la estimulación delirante, elabora Hidalgo desde un desempeño más activo. La última secuencia retrata en la noche al muchacho que despierta pero vuelve a la mañana siguiente, cuestionando el hecho que el efecto del bebedizo hubiera sido producto de la imaginación ya no de ella y se hubiera operado un prodigio.

Se está aquí ante un replanteamiento del sentido original de la escena *ofélica*. El personaje femenino aparece también indirectamente atravesado por el influjo de la tradición cristiana –herencia de la latinidad–, donde se establece una concomitancia con la Virgen también clarísimamente establecida en el film de Coppola, pero sólo en el título y en un sentido irónico por cuanto no pasa de ser una estrategia meramente onomástica y además extradiegética. La pasión a la que alude no es la referida al padecimiento por el martirio del hijo de Dios, sino a otra acepción del *Diccionario de la Real Academia* derivada del mismo verbo –padecer–, esto es, como perturbación o afecto desordenado del ánimo. En ese sentido resulta oportuno descartar asimismo otra de las significaciones registra-

das por la misma fuente, la referida a la pasividad, porque si bien Eugenia parece mantenerse en la proverbial espera –de las actuaciones genéricas tradicionales: “El hombre caza y combate. La mujer piensa e imagina, engendra a los sueños y a los dioses” (Michelet 2004: 29)–, en realidad su papel supone una función más dinámica o protagónica: dispone la escena (el acicalamiento personal, la preparación de los aditamentos pictóricos, visuales y comestibles alrededor del lecho) y el probable desencadenamiento de su deseo.

En este sentido, la señora de Hidalgo carece de la pureza e inocencia¹⁵ del modelo ideal de mujer victoriana ofélica, pero aquí no por su complicidad con un engaño previamente fraguado sino esta vez en calidad de maga o hechicera que cautiva y aquieta con los medios con que cuenta al varón que se cruza por su infrecuente camino (Circe). Y aun así este prototipo caribeño mantiene la fuente shakesperiana del componente delirante e imaginativo en que se sumerge y que se enmarca en un paradigma del cual la crítica literaria ha sostenido una recurrente relación entre feminidad y locura (Parrott 2010b *inter alia*) retomando el influjo prerrafaelista de la mujer ahogada como motivo estético. Esta recuperación icónica que se remonta al texto de Shakespeare elabora el paradigma reinterpretado por la pintura del siglo XIX para dotar de su contrario, precisamente de vida, al personaje. No es que rompa de pleno con el sentido de partida, por cuanto mantiene la sensorialidad vuelta comunidad con el entorno natural, como el río, que ve potenciado aquí su sentido heraclítico de movilidad que al mismo tiempo permite contrastar con el estatismo de las aguas empozadas que habían sido destacadas por Millais.

¹⁵ Las mismas que apuntan a una naturaleza recatada que convirtió el prototipo ofélico en un ideal femenino de la época victoriana (Parrott 2010).

Es en estos films como la interrelación dialéctica entre esta temática que reconoce afinidades genéricas (Kaiser en Beller et al. 2003: 254) de la estilización en el drama del siglo XVII reactualizada en la poesía y la pintura del XIX se hace extensible en el XX a otro tipo de iconografías. La fílmica constituye buena muestra, y comprende desde obras canónicas como Hitchcock hasta más distanciadas de la industria del *blockbuster* como la de Coppola o auténticamente marginales como la de Hidalgo en una variedad amplísima de matices de significados, dotando al material de una evocación de carácter lírico. Un mismo eje o motivo –la mujer delirante sumergida en unas aguas casi siempre plácidas– permite cotejar los elementos que componen la imagen, es decir, reconocer los cambios del personaje y de las historias que constatan una evolución en virtud de su actualización en distintos momentos: la cómplice de un crimen –des-

doblada en *femme fatale* y mujer ángel-, la adolescente martirizada y aprensada, la madura que renace al cielo. En sus diferentes construcciones icónicas responden a la obsesión de la cultura occidental *necromántica* con las mujeres, de la que el cine es expresión ideal: "the medium par excellence for embalming the to-be-dead woman for erotic contemplation" (Aaron 2014: 80). Todas derivan de preocupaciones estilísticas y genéricas, las cuales no dejan de responder a inquietudes que probablemente hayan sido las mismas aunque se manifiesten en distintos planos y medios de significación.

Bibliografía

- AARON, M. (2014): «Cinema and Suicide: Necromanticism, Dead-already-ness, and the Logic of the Vanishing Point», *Cinema Journal*, 53, No. 2: 71-92.
- BALLESPÌ VILLAGRASA, M. (2008): *Figures femenines a escena: Ofèlia, Antígona i Medea*. Universitat Autònoma de Barcelona, Institut del Teatre, treball de recerca.
- BELLER, M. et al. (2003): *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco.
- BOILEAU-NARCEJAC (1958). *Sueurs froides (d'entre les morts)*. Francia: Denoël.
- BRONFEN, E. (1992): *On Her Dead Body*. United Kingdom: Manchester University Press.
- CAVALLINI, L. y Carolina Sanabria. «La pasión de nuestra señora, un corto de Hilda Hidalgo», en prensa.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (1999): Alfred Hitchcock. *Vértigo/De entre los muertos*. Barcelona: Paidós.
- COLMEIRO, J. F. (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- CORTÉS, M. L. (2005): *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. Costa Rica: Santillana.
- ESPRONCEDA, J. de (2001): *El estudiante de Salamanca*. Madrid: Cátedra.
- EUGENIDES, J. (1994): *Las vírgenes suicidas*. Barcelona: Anagrama.
- FREUD, S. (1976): *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Crespo.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2007): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. 2ª Ed. Valladolid: Castilla Ediciones.
- HOSKIN, B. (2007). «Landscape and Longing in Sophia [sic] Coppola's *The Virgin Suicides*», *Literature Film Quarterly*, Vol 35, Issue 3: 214-221.

JUSTO, I. (2011): «La representación contemporánea del cuerpo desnudo: el objeto sexual en el cambio del siglo XIX al XX», *Olivar*, N°16: 199-214.

LYONS, B. (1977): «The Iconography of Ophelia», The Johns Hopkins University Press, 44, 1: 60-74.

GILBERT, S. y GUBAR, Susan (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

LESSING, G. E. (1992): *La ilustración y la muerte: dos tratados*. Madrid: Debate.

MORALES PECO, M. (2011): «El doble exterior como vía de recuperación de la amada muerta en Bruges-la-Morte de Rodenbach, *Sueurs froides: D'entre les morts* de Boileau y Narcejac y *Vértigo* de Hitchcock», *Çédille*, 2: 49-82.

MICHELET, J. (2002): *La bruja. Una biografía de mil años fundamentada en las actas judiciales de la Inquisición*. 2ªEd. Madrid: Akal.

MULVEY, L. (1998): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare.

NOSWORTHY, J. M. (1964): «The Death of Ophelia», *Shakespeare Quarterly*, Vol 15, No. 4: 345-348.

PARROT, K. (2010a): «Angel or Lunatic: Visualizing Ophelia in Nineteenth-Century England». Winthrop University's English Department Undergraduate Research Conference, [<http://kateparrott.wordpress.com/academic-writing/english-department-undergraduate-research-conference/>].

PARROT, K. (2010b): «Hamlet's Ophelia: The Changing Perceptions of Suicide, Death, and Madness in the Elizabethan and Victorian Periods». Winthrop University's English Department, Senior Honors Thesis [<http://kateparrott.wordpress.com/academic-writing/senior-thesishamlet%E2%80%99s-ophelia-the-changing-perceptions-of-suicide-death-and-madness-in-the-elizabethan-and-victorian-periods/>].

PELUFFO, A. (2004): «Latin American Ophelias: The Aesthetisation of Female Death in Nineteenth-Century Poetry», *Latin American Literary Review*, Vol 32, No. 64: 63-78.

RONK, M. (1994): «Representations of Ophelia», *Criticism*, Vol. 36: 21-43.

SANABRIA, C. (2013): *Las adaptaciones subliminales. Tres obras maestras de Hitchcock*. Madrid: JC.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet* en CROSS, Wilbur L. & Tucker Brooke (eds.) (1993): *The Yale Shakespeare. The Complete Works*. New York: Barnes & Noble Books.

STALEY A. y NEWALL, Christopher (2004): *Prerrafaelitas: la visión de la naturaleza*. Madrid: Fundación "la Caixa".

TRÍAS, E. (1998): *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. 2ª Ed. Madrid: Taurus.

VEST, J. M. (1989): «Reflections on Ophelia (and of Hamlet) in Alfred Hitchcock's *Vertigo*», *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 22, No. 1: 1-9.

Filmografía

COPPOLA, S. (1999): *The Virgin Suicides (Las vírgenes suicidas)*. EEUU: American Zoetrope.

HIDALGO, H. (2000): *La pasión de nuestra señora*. CRC: Producciones Toro Amarillo.

HITCHCOCK, A. (1958): *Vertigo (De entre los muertos)*: EEUU: Paramount.