

**VÍRGENES SUICIDAS: EL PARAÍSO NO ESTÁ EN EL
SUBURBIO. SUBJETIVIDAD E IDENTIDADES
DE FRONTERA DESDE LA SEMIÓTICA DEL ESPACIO**

THE *VIRGIN SUICIDES*: PARADISE IS NOT IN THE
SUBURBS. SUBJECTIVITY AND FRONTIER
IDENTITIES FROM THE SEMIOTICS OF SPACE

Pamela FLORES

Universidad del Norte, Barranquilla (Colombia)
paflores@uninorte.edu.co

Resumen: El análisis, desde la semiótica del espacio, muestra cómo las Lisbon desean construir identidad con el *exterior*, pero las fronteras horizontales están cerradas y esta negación conduce a la muerte. El recorrido se resuelve, desde un imaginario aéreo, en el eje vertical. Al negar el acontecimiento, la Sra. Lisbon hace que la manifestación pasional carezca de sentido.

Abstract: The analysis, from the semiotics of space, shows how the Lisbon sisters wish to build their identities with the *outside* world; but the horizontal borders are closed and this denial leads to death. The route is resolved, from an aerial imagination, along the vertical axis. Denying the event, Mrs. Lisbon makes senseless the manifestation of passion.

Palabras clave: Espacio. Imaginario. Subjetividad. Identidad. Frontera. Cine. Sofia Coppola.

Key Words: Space. Imaginary. Subjectivity. Identidad. Border. Films. Sofia Coppola.

1. INTRODUCCIÓN

Un suburbio de Michigan en 1975, una madre católica y cinco hijas adolescentes en búsqueda de sus propios procesos de identidad constituyen los elementos que configuran la tragedia en el filme *Virgenes Suicidas* (2000), de Sofía Coppola. Contada 25 años después, por un narrador coral conformado por cuatro adolescentes enamorados en la distancia de las Lisbon, la historia se relata con el objeto de que el olvido no se lleve definitivamente las imágenes de las cinco chicas que se suicidaron sin que el narrador, a pesar de haber pensado durante muchos años en lo ocurrido, haya podido entender por qué.

A lo largo de este artículo, intentaremos, como los chicos narradores, rearmar un rompecabezas que sabemos incompleto. Para ello, asumimos con Lotman (1977, 1998: 99) la posibilidad que tiene todo texto de cultura de ilustrarnos, desde un modelo espacial, acerca de *cómo está organizado* un universo cultural específico y *cómo ocurren* las cosas en dicho universo; y en consecuencia, postulamos la noción de frontera como concepto clave para entender las interpretaciones divergentes acerca del *adentro* y del *afuera*, realizadas por la madre y las hijas, por un lado; y por la familia Lisbon y el resto de habitantes del suburbio, por el otro, lo que permite ilustrar la organización espacial de este universo cultural, así como los universos pasionales en pugna que determinan el transcurrir de los hechos.

Entendemos, además, el suicidio como la manifestación final de la pasión, es decir, como el punto desde el cual, siguiendo la semiótica de las pasiones de Greimas y Fontanille (1991), podemos reconstruir el recorrido pasional de los personajes. En este sentido, mostraremos cómo las Lisbon, al ser confinadas al *adentro*, terminan desplegando el lugar en el espacio imaginario; y puesto que el conflicto irresoluble se desarrolla en términos de una lucha entre la geografía del miedo construida por la madre y la cartografía del deseo construida por las chicas, es el ansia por el lugar, entendido éste como el espacio en donde el sujeto deposita su afectividad (Tuan, 1977), la que dina-

miza la secuencia narrativa que termina en tragedia. Debido al carácter ascensional del viaje de los personajes y al marcado énfasis en el ensueño que caracteriza la película, hemos enriquecido la reconstrucción del recorrido pasional con los aportes de la poética del espacio de Bachelard, método que, como lo demostrará el desarrollo del artículo, se ha revelado apto para esclarecer la sintaxis pasional que conduce a las jóvenes Lisbon a la muerte.

2. ADENTRO Y AFUERA: LOS ESPACIOS DEL MIEDO Y LOS ESPACIOS DEL DESEO

En Estados Unidos, desde mediados de los cincuenta, la casa se transforma en el centro del *sueño americano*, en el espacio de la felicidad familiar de la clase media, en expresión pública de un estilo de vida que conjuga las utopías decimonónicas con la puesta en escena de la individualidad ligada a las dinámicas del consumo. La casa, y más específicamente, la casa del suburbio, constituye el centro familiar que diferencia del otro, pero que, a la vez, relaciona al sujeto y a su familia con un colectivo social que construye sus referentes en el presente. Espacio *nuevo*, sin memoria común, las temporalidades se remiten a los acontecimientos mismos que generan quienes lo habitan; y es en esta posibilidad de disolución de las fronteras entre *adentro* y *afuera*, donde se construyen los fundamentos para el simulacro de felicidad que el suburbio promete. El *afuera* es seguro; los otros son confiables. Sin embargo, las chicas Lisbon no tienen posibilidad de establecer esta continuidad y es, en virtud de esta separación irreconciliable, que se construye, en medio del espacio ligero y frívolo del suburbio, el escenario para la tragedia.

Nada más alejado del sentido trágico de la vida que el ideario de la clase media. De los iniciales valores de discreción, pulcritud y mesura al posterior desplazamiento de la comodidad al lujo, la burguesía no tiene lugar para el sentimiento trágico. Por el contrario, la Sra. Lisbon, aislada en su universo católico, funda su identidad en promover un sentimiento trágico de la vida, que sólo puede imponer en su casa. En este sentido, toda la secuencia inicial tiene como objeto la re-presentación de esta tensión entre *adentro* y *afuera*. Una serie de imágenes que se inicia *afuera* muestra el rostro de Lux mientras saborea una chupeta con la calle al fondo; luego, un hombre regando su jardín, dos mujeres paseando un perro, empleados públicos marcando árboles enfermos que deberán ser retirados, un niño y un adulto jugando baloncesto, para terminar en la lírica imagen de los árboles, los reflejos de luz y el cielo (00:41- 01:23). *Afuera*, la conjunción equilibrada entre cultura y naturaleza,

parecería garantizar la felicidad colectiva. Corte a *adentro*: el tocador de las chicas y el rostro de Cecilia sumergida en la bañera. Voz del narrador: «Cecilia fue la primera en partir» (01:27). Corte a *afuera*: los chicos del barrio mirando aterrorizados la casa de los Lisbon (01: 36). La tranquilidad del barrio ha sido suspendida por el intento de suicidio de una niña de 13 años; podemos inferir que el vecino ya no riega, que el niño ya no juega, mientras, *adentro*, los paramédicos sacan a Cecilia de la bañera. Conjunción entre *afuera* y *adentro*, la ambulancia en la puerta, los vecinos sorprendidos, la madre en el porche preocupada, banalmente, porque a Cecilia no le han colocado la bata antes de sacarla. Aún, a un paso de la muerte, el cuerpo debe ser cubierto. Corte al hospital. Espacio heterotópico, en el sentido de Foucault, denuncia como ilusorio el espacio real de la casa. El *adentro* casa, que debería ser signo de la intimidad y seguridad, es espacio de muerte. Vuelta a *afuera*: la cámara recorre el barrio en un largo *travelling*: casas, árboles, jardines, cielo. Contra el cielo, las palabras *The Virgin Suicides* se multiplican, escritas con tiza blanca, con letras infantiles, adolescentes, ligeras, que se conjugan con el rostro sonriente de Lux: ni las letras ni el rostro parecerían anunciar la muerte que anuncian (02:50).

2.1. La frontera como espacio de enunciación

Si, como ha afirmado Guattari, la puesta en escena de la subjetividad implica la reapropiación de territorios subjetivos; si, por otra parte, Heidegger ya había establecido que el lugar no se da como preexistente, sino que es «lo que surge con la cosa», si además asumimos que éste constituye el ámbito de lo íntimo y que en el despliegue de esa intimidad requerimos del cuerpo, tenemos los fundamentos teóricos que nos permiten abordar el recorrido pasional de las jóvenes Lisbon.

Volvamos al inicio. En la primera escena, el narrador múltiple presenta a las cinco jóvenes, mientras descienden del auto, informando de los nombres y la edad de cada una. Si atendemos a los significados de los nombres, observamos que las inscriben en el universo sagrado: Therese, Mary y Cecilia tienen claros referentes católicos. Lux significa luz; y Bonnie, buena. Para los chicos-narradores, ellas son unos seres misteriosos e inalcanzables, no tanto por su belleza, como ellos creen, sino porque están al otro lado de una línea que no pueden cruzar. La casa de las Lisbon es inexpugnable porque la madre, cuya pasión es el miedo, ha construido una frontera simbólica tan sólida que ni las hijas se atreven a salir, ni los vecinos a entrar.

En la medida en que la frontera se cierra, la relación de las chicas con el *afuera* se hace más apasionada en términos de deseo. Y a pesar de que la madre pretende neutralizar la polarización (es una constante en la historia el *aquí no ha pasado nada*), la imposibilidad de manifestar el sentir, que es, en este caso, el deseo de huida, se expresa en su forma más definitiva como huida hacia la muerte. Así, la casa se transforma en prisión y, al imposibilitar la construcción del lugar desde la singularización que posibilitan los objetos como signos del sujeto (por ejemplo, uno de los pocos objetos que no remiten a los valores maternos son los discos de rock de Lux, y la madre la obliga a tirarlos), la Sra. Lisbon enuncia la imposibilidad de la enunciación, a lo cual las chicas responden con la muerte.

2.1.1. *Fronteras horizontales: la caída como metáfora*

Después del intento de suicidio de Cecilia, el psiquiatra aconseja que la niña salga de casa, comparta con personas de su edad, particularmente con amigos del sexo masculino; en síntesis, que se desplace del *adentro* al *afuera*. El intento de suicidio ha sido, según el dictamen psiquiátrico, *un grito de ayuda*; con lo cual queda establecido el carácter de puesta en escena del suceso; y ese *grito de ayuda* constituye la primera manifestación pasional.

Con el fin de seguir las instrucciones del psiquiatra, el padre propone una fiesta; la mediación es inoperante, ya que la fiesta se hace en casa, *adentro*. Por ello, es un fracaso, ya que el juego actancial de escenificación que se propone no corresponde al deseo de Cecilia y, por tanto, no hay transferencia de *poder*, sino que es el *saber* de la madre (el *afuera* es peligroso) el que se manifiesta. Es este desplazamiento, que se opone al deseo, el que transforma la impotencia de Cecilia en desesperanza, cuya manifestación es el suicidio.

De ahí, que si la escenificación inicial de la pasión, el simulacro de muerte, tuvo lugar *adentro* (el baño de la casa), la actualización de la pasión, se realiza *afuera*. Cecilia salta literalmente hacia el exterior de la casa; y la verja, que constituye el signo de la frontera, se convierte en el arma de muerte, mostrando cómo «el esquema surge como una lucha contra la construcción del mundo» (Lotman, 1977, 1998: 111) y cómo Cecilia, «el elemento móvil del texto» (*Ibidem*: 111), busca unir los dos espacios antes separados. Así, la fiesta, simulacro de aceptación de la madre, se transforma, con la puesta en escena de la muerte de Cecilia, en acontecimiento.

El primer acto se cierra con el retiro de la verja (24: 08). Una lectura inicial podría suponer que la madre se ha transformado y que el retiro de la ver-

ja es el inicio de la desaparición de las fronteras. Para ello, la madre hubiera tenido que abandonar el miedo y asumir la centralidad de su propia subjetividad desde los valores de lo cotidiano. Pero al dividir el espacio en espacio sagrado y espacio profano, el carácter representacional de sus manifestaciones pasionales la conduce a la negación del *afuera*, al cual, simbólicamente, se le asignan los atributos del mal. Y es en este proceso de simbolización del espacio cotidiano como espacio del mal, en donde se construye la insalvable distancia entre el recorrido pasional de la Sra. Lisbon y el de sus hijas.

Siguiendo a Greimas y Fontanille (1991), en los niveles *prediscursivos*, en este caso, en las situaciones anteriores al intento de suicidio y al suicidio de Cecilia, la subjetividad se disemina y hace posible una ilusión de continuidad entre los *actantes* que el enunciar quiebra. Es decir, que antes de la manifestación de la pasión, la familia podía presumir una comunicación que, después del hecho, se declara como imposible. De ahí que ordenar el retiro de la verja signifique *querer* negar lo que la manifestación significa; y el eliminarla, *poder* hacerlo. A partir de esta negación, el *dispositivo modal*, instalado por el miedo, deberá fortalecer las fronteras simbólicas como compensación de la eliminación de las fronteras físicas y, especialmente, de la enunciación que constituye el suicidio. En términos de Lotman, puesto que el espacio interior siempre tiene tendencia a defenderse, la Sra. Lisbon debe invisibilizar el suicidio como signo y, al hacerlo, establecer la inutilidad del hecho: no hay verja, pero sí hay frontera.

A diferencia del primer acto que transcurre, fundamentalmente, *adentro*, el segundo, transcurre, casi en su totalidad, *afuera*. Éste se inicia con la colección de objetos de las Lisbon que hace el narrador plural, la cual empieza con el diario de Cecilia, encontrado después de su muerte. El diario pone de manifiesto que la joven ha creado un espacio mental en donde ha instalado el deseo (24:19-27:13) y, en consecuencia, las imágenes que surgen de su lectura son, en su mayoría, del *afuera*: un paseo en bote, la libertad en la naturaleza, la posibilidad del disfrute de un mundo sensorial sin normas (el agua, las flores, un columpio que se eleva hacia el cielo) muestran el ansia de salir y señalan que, al no *poder* hacerlo, Cecilia acude a la imaginación para traspasar los muros que se le imponen; por el contrario, Lux, pone en escena el cuerpo y, a través del cuerpo, construye el camino hacia el exterior.

Después de las vacaciones, las chicas regresan al colegio. A los signos de extrañamiento, se suma la muerte de Cecilia. Las miradas sorprendidas, las palabras incomprensibles y la campaña que se emprende para afrontar el suicidio adolescente hacen a las Lisbon más visibles y, en consecuencia, más

herméticas. Imposible describir el recorrido pasional que no se manifiesta: «Tú no tienes que hablarme», dice Therese a uno de los chicos que se le acerca. El ingreso de Trip en la vida de las Lisbon crea las condiciones para la manifestación del deseo y la posterior enunciación de la pasión.

Consciente de que en el recorrido el cuerpo despliega su subjetividad, Trip construye el personaje del seductor, que, mediante una puesta en escena de sí mismo como lo deseado y deseable, transgrede, haciendo uso de una gestualidad que pareciera acariciar a su interlocutor, las fronteras horizontales existentes en la comunidad: sale y entra del colegio según su voluntad; se sienta en el cine escolar al lado de Lux, quien lo ha ignorado en repetidas ocasiones; ingresa en el aula del Sr. Lisbon para invitar a Lux a la fiesta; y, finalmente, consigue que le permitan llevar a las chicas al baile y, contrariando, aún más, toda la normatividad de la Sra. Lisbon, en automóvil.

La sorpresa de los jóvenes asistentes al baile al ver entrar a las Lisbon es evidente. También lo es la alegría de las chicas por estar *afuera*, no sólo por la admiración que ocasionan entre las chicas de su edad —después de todo, llevan como parejas al joven más popular del barrio y a sus amigos—, sino porque en cuanto transgresión de la norma, el baile representa una oportunidad de despliegue de la subjetividad lejos de la mirada materna. Por ello, es el único espacio en el cual observamos conductas de singularización. Desde la perspectiva de los jóvenes como colectividad, la fiesta es un microespacio que se contrapone al mundo adulto. En el caso de las Lisbon, acceder a este microespacio comporta oponer el espacio profano al espacio sagrado, configurando la transgresión. Pero, como hemos expuesto, la transgresión de las fronteras horizontales se muestra imposible. La salida a la fiesta es, en apariencia, la única ocasión en la cual éstas son traspasadas; sin embargo, el análisis de la secuencia muestra que ésta es, literalmente, huida al cielo, con lo cual el recorrido se torna ascensional: un cielo que, a diferencia del que configura el imaginario materno, se verifica en la tierra, comporta el cuerpo y la pertenencia a la comunidad y que, por tanto, tendrá como consecuencia el castigo. Con el cierre definitivo de la puerta, tras la llegada de Lux al día siguiente, se concreta el designio materno de cerrar las fronteras horizontales.

El tercer acto se inicia con la llegada de los Lisbon de la iglesia y la puerta que se cierra (1:06:40). A partir de ese momento, el recorrido ascensional imaginario cobra fuerza en virtud de que el agenciamiento colectivo de enunciación, evaluación y acción, en términos de Guattari, en la búsqueda de la libertad, se revela imposible en el espacio real. Se trata de la puesta en

marcha de lo que Deleuze y Guattari llamaron el inconsciente maquínico, opuesto al poder, mediante el cual se verifican las producciones de deseo y al mismo tiempo la manera de cartografiarlas; lo que equivale, desde la perspectiva semiótica, a la puesta en marcha del sujeto *potencializado*¹. Puesto que lo que se impide es el recorrido, el caminar, el cual es indispensable para la construcción del espacio vivido², el recorrido pasional sólo puede realizarse en la imaginación.

Por ello, la secuencia de «los simulacros destinados a dar cuenta de las condiciones y precondiciones de la manifestación del sentido», Greimas y Fontanille (1991: 12), no puede construirse desde la oposición *adentro/afuera* porque en ella, se realizan los dictámenes maternos y, en consecuencia, desde allí, no hay manera de cartografiar el recorrido pasional de las jóvenes. Para encontrar el sentido debemos asumir el suicidio como producto lingüístico (como un *yo digo*); y buscar el *parecer* en la praxis concreta del recorrido pasional de las jóvenes el cual, ante la evidencia de que las fronteras horizontales son inexpugnables, se resuelve en el eje vertical.

Esto hace que lo que constituye la tragedia del recorrido es que lo ascensional se resuelve en caída, ya que si «la misma *operación del espíritu humano* nos conduce hacia la luz y hacia la altura» (Bachelard, 1943: 59), es también una idéntica *operación* la que nos conduce hacia la oscuridad y la caída, con lo cual el único espacio vivido es espacio de muerte. De modo que si el recorrido que plantea la madre es el camino a un paraíso sin cuerpos, la venganza se constituye en eliminar el cuerpo en el espacio opuesto al paraíso. Así, si la caída de Cecilia comporta un simulacro marcado por la esperanza de huida al paraíso (Cecilia fracasa en su intento de *espectáculo de muerte en el agua* y triunfa en el *espectáculo de muerte en el aire*), las muertes de Therese, Mary, Bonnie y Lux se efectúan en el *adentro* porque han perdido la esperanza de huida, pero en un *adentro* que es *abajo*.

En este sentido, el recorrido por el tercer acto muestra que, entre la muerte de Cecilia y la de sus hermanas, hay una enorme diferencia de significación. La muerte de Cecilia deja dudas (por ejemplo, ha podido pensar que su caída sería como la de Dominic Palazzolo, a quien, además, el vecindario había culpado del primer intento de suicidio); es decir, que su pro-

¹ El sujeto potencializado está en una fase intermedia entre la actualización y la realización; en ésta, son posibles las fantasías del sujeto (Greimas y Fontanille, 1991: 126).

² El *espacio vivido* postulado por Lefebvre (1974) es aquel que se construye en el hecho mismo de habitarlo. Por tanto, no hay espacio vivido sin recorrido personal del cuerpo en el espacio. Equivale a lo que Edward Soja denomina *Tercer Espacio* o al *lugar* del geógrafo chino-americano Yi Fu Tuan.

pósito podría haber sido dar un *grito de ayuda* más fuerte. Por el contrario, el suicidio múltiple es una cuidadosa puesta en escena, marcada por la pérdida definitiva de la esperanza, que, como producto lingüístico, equivale a un *yo digo que si no puedo franquear las fronteras horizontales, puedo atravesar las verticales*.

2.1.2. *Cecilia: la transgresión hacia arriba*

El primer espacio del *abajo* aparece cuando Paul Baldino cuenta al narrador su ingreso a las casas del barrio por las alcantarillas para ver a las chicas desnudas. Así, dice, ha descubierto el cuerpo moribundo de Cecilia en la bañera. Ingreso no autorizado en el espacio privado, estos recorridos por *abajo*, reales o imaginarios, tienen un claro sentido de transgresión. El segundo *abajo* se da cuando el Sr. Lisbon invita a un chico del colegio a cenar. Todo el ritual de la cena, la oración, la austeridad de la comida, los modales impecables pero sin refinamiento, los diálogos correctos y vacíos, la frecuencia con la cual la madre utiliza palabras cariñosas como *honey*, *sweetheart*, *dear* para dar instrucciones que tienen un carácter represivo, evidencian la existencia de un rígido código de conducta que asegure la unidad familiar frente al exterior. Lux hace un primer intento de transgresión al no colocarse el suéter para sentarse a la mesa; pero la madre le solicita que lo haga. Como respuesta, Lux transgrede la norma *abajo*: sentada frente a Peter, su pie descalzo alcanza la pierna del joven y juega con él. El *debajo de la mesa* constituye un espacio de resistencia en oposición al mundo fuertemente codificado del *encima*. Sin embargo, estos enunciados, en cuanto no percibidos, no rompen la continuidad entre el *yo* y el *otro* y, en consecuencia, no hay puesta en escena del sujeto ya que el *yo digo*, en cuanto no visto ni escuchado, no construye subjetividad. Por el contrario, el recorrido pasional de Cecilia entre el inicio y el final de la fiesta, la cual termina con el suicidio de la niña, sí constituye una ruptura del *sujeto de la enunciación* que se realiza en el *yo digo que sí puedo salir*.

Por esto, la *salida* no puede limitarse al paso de la frontera horizontal; para que la transgresión se complete, la huida tiene que involucrar las fronteras verticales, aquellas sobre las cuales la madre no ejerce control. Para morir, Cecilia primero baja, luego, sube y, finalmente, cae. Es la *bajada/subida/caída* la que denota una relación inédita del cuerpo con el espacio, la cual permite rehacer el recorrido pasional de la niña en cuanto sujeto. Al morir literalmente sobre la verja, es decir, sobre la línea fronteriza, ésta se constituye

en el punto de enunciación desde el cual Cecilia manifiesta el deseo de evasión. Este proceso, el cual conjuga dinámicas de destrucción y creación, es el que capturan los chicos al leer el diario y describir a Cecilia como *una soñadora*, alguien que quería huir, no morir y que, probablemente, pensó que *al lanzarse por la ventana iba a volar*, por lo cual el narrador la imagina mecándose en el columpio o sentada en la copa del árbol observando, desde la muerte, el regreso al colegio. Es este mismo proceso el que establece «el principio de continuidad de las imágenes dinámicas del agua y del aire (que) no es otro que el vuelo onírico» (Bachelard, 1943: 58); con lo cual se manifiesta el nexo entre el primer intento de suicidio y la caída final. La bañera, como la barca de Bachelard, es referible al «recuerdo inconsciente de la dicha acunada, de la cuna en donde el ser humano está *enteramente* sujeto a una felicidad sin límites» (*Ibidem*: 58); con lo cual el paso de la *dicha acunada* a la *dicha transportada*, en el caso de Cecilia, señala la búsqueda del amor materno simbolizado, además, en el hecho de que, al ser encontrada en la bañera, tiene una estampa de la Virgen María en la mano.

2.1.3. *Lux: la transgresión hacia abajo*

Desde el punto de vista de la configuración de un proceso de singularización, hemos visto que Cecilia recurre a la abolición del cuerpo para traspasar las fronteras; en contraste, Lux pone en escena el cuerpo y, a través de él, construye el camino hacia el exterior. De ahí, que la salida para la fiesta con Trip construya las condiciones de posibilidad para que Lux realice su proceso de singularización. Ahora bien, como en el caso de Cecilia, la salida, para serlo plenamente, no puede limitarse al paso de la frontera horizontal; es decir, Lux no puede ir al baile y volver porque, al no haber en esa situación la enunciación de un *yo digo*, no se produciría el *desembrague*. Para *parecer*, Lux primero baja; luego, sube y, finalmente, cae. Es la *bajada/subida/caída* la que permite rehacer el recorrido pasional en su singularidad. Al integrar la espacialidad a su experiencia, logra, en la que será su última actuación en el afuera, la construcción de un espacio vivido.

Como hemos señalado, el punto de enunciación de las chicas lo constituye la frontera: situadas en la línea que divide su casa del barrio, el barrio de la ciudad, una época de otra, a su alrededor, ya se manifiestan las conductas fundadas en el hedonismo y en el individualismo exacerbado propias de la ciudad postmoderna. Trip Fontaine es el más típico representante de ese imaginario que se denominaría, más tarde, ética de la autenticidad. Por esta

razón, el recorrido pasional de los jóvenes va a evidenciar las contradicciones entre un mundo que desaparece y otro que empieza a surgir y por ello mismo, la manifestación pasional tiene consecuencias para Lux, quien habita un mundo en donde la transgresión es castigada, y no las tiene para Trip ya que, en conformidad con una visión hedonista, ni siquiera parece sentir remordimiento por haber abandonado a la niña. En términos de Baudrillard, la diferencia entre Lux y Trip estaría en el hecho de que mientras Lux disimula, Trip simula. Mediante su juego, Lux deja intacta la realidad, es decir, el poder materno. Por el contrario, el simulacro que es Trip anula la realidad y crea un espacio a la medida de sus deseos.

Cuando las chicas llegan al baile, ingresan literalmente en el cielo. El decorado de la fiesta, todo azul, estrellas y luces brillantes, no es sino la más obvia simbolización del paraíso, y la sorpresa no disimulada de las otras chicas aumenta la felicidad enunciada mediante los gestos, saltos y sonrisas que difieren de los rostros herméticos y las expresiones ausentes que las Lisbon han construido para el *afuera*. Puesto que, como ha afirmado Guattari, el deseo sólo puede ser vivido en vectores de singularización, la fiesta se constituye en lugar para las chicas, ya que, fuera de los dispositivos de control maternos, cada una puede actuar desde su subjetividad. Allí, no son las Lisbon: son Therese, Mary, Bonnie y Lux. Al construir el lugar, entendido no como espacio preexistente, sino como lo que surge mediante el despliegue de las subjetividades, la manifestación discursiva de cada una revela el recorrido pasional que constituye la ruptura con la madre. Y puesto que la mediación del cuerpo añade categorías que sensibilizan el universo de formas cognoscitivas, queda establecida la insalvable distancia entre el paraíso materno y el de las chicas. En términos de Deleuze y Guattari, el espacio del baile, entre simulacros de cielos y estrellas, es espacio liso, ámbito «ocupado por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras» se opone al espacio estriado de la madre, «cubierto por el cielo como medida y las cualidades visuales mesurables derivadas de él» (Deleuze y Guattari, 1980: 487-488).

El punto culminante de la fiesta es la declaratoria del Rey y de la Reina de la noche. Trip y Lux salen apresuradamente de *abajo* para ir *arriba* en cuanto escuchan sus nombres. Sobre el escenario, entre luces y estrellas, coronada como la reina de la fiesta, Lux encuentra el paraíso. Sus hermanas aplauden felices. Al crear el lugar, han conseguido tanto procesos de singularización como de construcción de identidad. En cuanto a lo primero, se escenifica la conciencia existencial, el *yo digo* desde un *yo estoy aquí* que resulta en un *yo puedo decir por qué yo estoy aquí*, que ejemplificamos con la

expresión de Therese *Estoy pasándolo de lo mejor*. En cuanto a lo segundo, se configuran procesos de identidad con referencias distintas a las señaladas por la madre. Para la comunidad, ya no son las *chicas católicas extrañas*, son Therese, Mary, Bonnie y Lux, unas chicas como las otras del vecindario. Sin embargo, el hecho de que esta puesta en escena suceda fuera de la mirada materna imposibilita el *desembrague*. Para ello, Lux deberá seguir, mediante su cuerpo, el mismo recorrido de Cecilia: bajar, subir, caer, con lo cual se despliega la manifestación de la pasión. Así, antes de que finalice la fiesta, Trip propone a Lux que salgan a la cancha. Allí, en el *afuera*, hacen el amor, con lo cual se completa la transgresión de la frontera horizontal. Lux se duerme y Trip la deja allí. La chica despierta sola, al amanecer. La cámara la muestra desde arriba en el suelo: caída. Cuando va en el taxi, de vuelta a casa, la vemos triste, con la corona, inútil, en la mano. Al regresar, la madre la empuja con violencia y la puerta se cierra para siempre (1: 05: 35).

Entre la salida y la vuelta a casa, Lux abandona el decir programado cognoscitiva y pragmáticamente y se transforma en sujeto apasionado, poniendo en escena el deseo. Pero el que la puesta en escena corresponda a la pasión del sujeto y no al decir programado no implica la anulación de este último, ya que el conflicto surge de las contradicciones entre la racionalidad discursiva y el recorrido pasional. De ahí, que éste se configure sobre el fondo del imaginario epistemológico, el cual, en este caso, está impregnado por el catolicismo materno. Así, la *subida al cielo* configura la *caída al infierno*, ya que Lux no puede erradicar totalmente de su propio imaginario epistemológico el imaginario de la madre.

Ello explica que remordimiento y venganza se configuren en el mismo espacio y que el recorrido pasional incluya dos programas paralelos: la satisfacción del deseo culpable y la venganza de la madre, lo que conduce a que el recorrido pasional se inicie en un simulacro de paraíso para terminar en un simulacro de infierno. El paraíso simulado sólo ha difuminado, temporalmente, la realidad de la casa familiar con sus normas y castigos; pero el territorio no ha dejado de existir y por eso Lux reemprende el regreso a casa. Por su parte, el infierno simulado que construye la madre, a partir del regreso, termina haciendo difuso el *afuera*, al punto de que pareciera eliminar su existencia: pero las chicas saben que existe.

En virtud de que el punto de enunciación del narrador es la línea fronteira entre *adentro* y *afuera*, no es posible conocer las exactas motivaciones del suicidio. Pero, además, el narrador sólo está en posición de comprender las transgresiones horizontales, en tanto no tiene recursos cognitivos para en-

tender las verticales. Para traspasar esas fronteras horizontales que los separan de las chicas, los jóvenes recurren a un telescopio. Desde la habitación de enfrente, observan los fragmentos, que, limitados por el marco de la ventana y la distancia, les permiten adivinar la vida de las chicas durante su encierro; e inventan una realidad paralela a la vivida (los chicos se imaginan recorriendo lugares exóticos del mundo con las Lisbon), en la cual todos pueden estar juntos en un más allá que no es el de la muerte, sino el de la vida en libertad; como toda estrategia de evasión, las historias creadas representan una desvalorización del mundo tal como se vive, un recurso de la imaginación para disminuir el sentimiento de carencia producido por la realidad. Pero si para los chicos este recurso es suficiente, para ellas la quiebra entre el mundo real y el imaginado pasaría por la muerte. Así, si Cecilia buscó el amor materno en el espacio de la *dicha acunada*, Lux manifiesta sus carencias afectivas configurando espacios de resistencia a la madre. Y si Cecilia *voló* en un espacio aéreo, percibido como eufórico, las cuatro chicas construyen el espacio de la muerte bajo el signo de la disforia. El *vuelo* de Cecilia tuvo público accidentalmente, la caída de las hermanas se organizó deliberadamente como espectáculo.

Durante la etapa de la espera, con la esperanza de que la madre termine el castigo, las chicas solicitan catálogos de modas y de viajes a lejanas tierras para construir un espacio imaginario que sustituya al real. Los folletos ilustran al observado sobre el ansia de aventuras y de lujos de las jóvenes. Pero el tiempo de la espera termina, las chicas saben que no saldrán y el recorrido pasional ascensional inicia, entonces, su caída hacia el abismo. En este sentido, como ha señalado Bachelard (1943), la altura se define «como dirección positiva de la imaginación dinámica» (1943: 119) y en contraposición, la caída, sin esperanza de vuelo, es «una especie de enfermedad de imaginación de la subida», en donde no hay «esperanza de *volver a subir*», y «el ser *se hunde* en su culpabilidad» (1943: 120-121).

Un día, cuando los chicos han perdido toda ilusión de comunicación con las Lisbon, una serie de mensajes los conectan de nuevo con las niñas: una luz intermitente y varias tarjetas y estampas decoradas con soles o lunas y con textos como *¿Nos recuerdas?* o *¿Nos ayudas?*, hacen que el ensueño de los jóvenes se desvíe de los escenarios exóticos a la construcción de un espacio de comunicación. En consecuencia, con la euforia que las chicas les producen, Tom concibe una imagen aérea que podemos asociar a la imagen del pájaro, una cometa, la cual nos permite evocar la sentencia de Toussenel, citada por Bachelard: «Nunca he amado sin prestarle alas al ser que amaba»

(1943: 89). Pero la tarea se revela como imposible porque el rol de los chicos, aunque aún no lo sepan, no es prestarles alas a las Lisbon, sino ser testigos de la manifestación final de la pasión.

Ante las dificultades para volar la cometa, los chicos optan por una forma más simple de atravesar la frontera: una llamada telefónica y una canción que expresa lo que no han podido decir: «Hola, soy yo. He estado pensando en nosotros por mucho, mucho tiempo». Las chicas responden indicando la soledad que sienten: «Pensar que sólo ayer, yo era feliz, brillante y alegre. Sola, otra vez, naturalmente» (1:18:06-1:18:52). A partir de ahí, el diálogo que se establece, mediante las canciones, tiene un carácter ascensional y aéreo: no sólo porque la música y las palabras viajan por el aire, sino porque comportan imágenes que poseen «el carácter tónico de las esperanzas ligeras... esperanzas que se asocian con palabras que tienen, en nosotros, un porvenir inmediato» (Bachelard, 1943: 23). Podemos suponer que ese diálogo confiere una esperanza a las Lisbon, porque el «lenguaje admite *asociaciones de movimientos*» (*Ibidem*: 125) y las lleva a soñar de nuevo con ese *afuera* negado; y porque las imágenes dinámicas que se producen hacen que quietud y movimiento se configuren como fuerzas en lucha que deben ser resueltas. Por un lado, *adentro*, la casa, inmóvil, pesada; por el otro, *afuera*, el suburbio dinámico y ligero: *Corre a mí cuando te sientas sola*, les expresan a través de una canción. El último intento para que la madre les permita salir tiene claros referentes aéreos: «Nos estamos asfixiando», dice Lux a la madre. *Aquí están seguras*, responde ella. «No puedo respirar», insiste Lux. Así, son el aire —con todas sus asociaciones, el cielo, los árboles, el sol, las nubes— y el movimiento los que faltan a las Lisbon; y son el aire y la posibilidad del recorrido los que, al negarse, hacen ver el infierno como la única salida. Como afirma Bachelard, es la «caída la que crea el abismo» (*Ibidem*: 121). Al contrario de Cecilia que sube, sale y cae con la esperanza de subir, las cuatro chicas caen en una sima insondable. Después del fallido intento de diálogo, no vuelven a responder el teléfono y, luego, Tim recibe una tarjeta que dice: *Mañana a la medianoche, esperen nuestra señal*. Al recibir la señal de luz, los chicos se dirigen a casa de las Lisbon. Lux los invita a esperar a las hermanas, mientras ella va a la camioneta. Mientras recorren la sala, los chicos sueñan con imágenes aéreas que dan cuenta de la felicidad que les producen las chicas. En la realidad, han franqueado las fronteras horizontales; en la imaginación, las verticales.

Descenso al sótano-infierno. Mientras Chase baila, celebrando anticipadamente el encuentro, unos pies colgando del techo revelan el cuerpo muerto de una de las Lisbon; los chicos huyen despavoridos. En el recorrido, tro-

piezan con otro cuerpo en el suelo. Al intentar reconstruir los hechos, narran que, posiblemente, Bonnie murió mientras ellos soñaban con ellas en el comedor; que Mary colocó su cabeza dentro del horno un poco después; que Therese ya había muerto por una sobredosis de pastillas cuando ellos llegaron. Lux fue la última en morir. Simbólicamente, muere asfixiada en el auto, un cigarrillo en la mano, haciendo del objeto móvil que le fue negado en vida, su inmóvil tumba. La muerte de Cecilia responde por completo a la imaginación aérea. Cecilia desespera, pero espera; es decir, en el vuelo posible, en la huida hacia *arriba* ella enuncia una esperanza de libertad. Por ello, su muerte es móvil. Por el contrario, las cuatro Lisbon reducidas a la inmovilidad, se vengan de su madre inmovilizándose definitivamente. Y, aunque cada una escoge su camino particular de descenso al infierno, hay elementos comunes: Mary, Bonnie y Lux mueren asfixiadas, metáfora de la vida sin aire a la cual las confinó la madre. Sólo Therese elige el sueño plácido y lento de una sobredosis de pastillas. La última secuencia muestra la casa vacía, los objetos inútiles, sin sentido; y la cotidianidad reinstalándose en el suburbio después de la interrupción de la rutina. Al final, la cámara realiza el recorrido inverso del inicio: la mirada se aleja dejando a los jóvenes con sus preguntas frente a la casa vacía. La mirada se aleja y asciende: probablemente, las chicas hayan podido subir después de todo.

3. CECILIA Y LOS ÁRBOLES

Hasta el momento, hemos caracterizado el estado de ánimo de Cecilia como desesperanza. Ahora, tenemos pendiente la reconstrucción del recorrido pasional en una sintaxis que nos permita ordenar y construir sentido. Como recurso figural, postulamos que el imaginario del árbol puede contribuir a este propósito. Para ello, debemos partir, en conformidad con nuestro método de análisis, del *presentimiento de valor* que podríamos inferir de las puestas en discurso de Cecilia, siempre fragmentarias, ya que sólo sabemos lo que conoce el narrador, situado al otro lado de la línea fronteriza. Cecilia es una adolescente que quiere salir, recorrer, caminar. Su preocupación se centra en el espacio que le es inaccesible. Por su parte, el temor de la madre tiene como *imagen-fin* el *devenir* de las chicas; su miedo mira hacia el futuro. Situada en la categoría del *deber*, suspende el *devenir* y para ello, cierra el espacio. Pero es precisamente ese espacio el que se constituye en *sombra de valor* para la niña. Esa *sombra*, que es un *presentimiento del valor*, imagina un lugar: la calle, el barrio, la ciudad, y la conciencia de esa ausencia marca la dirección de su intencionalidad. Tenemos así las tres nociones que

plantean Greimas y Fontanille en este primer estadio del recorrido pasional: la *protensividad*, es decir, la intención de salir; la *orientación* que es dinámica, regida por la valoración del recorrido por la calle, el barrio y la ciudad; y el *devenir*, marcado por el *querer*. Del otro lado, la madre cuyo recorrido pasional es el exacto opuesto: la *protensividad*, la intención de ir cerrando cada vez más el espacio exterior; la *orientación*, regida por valores que llevan a imaginar la casa como lugar seguro y la ciudad como espacio del mal; y el *devenir*, marcado por el *deber*. En consecuencia, se dan dos lógicas contrarias: una volitiva y una deóntica; y dos imaginarios opuestos: búsqueda de la alteridad *versus* búsqueda de unidad. El primero, imagina un mundo diverso que produce, simultáneamente, fascinación y miedo. El segundo, busca el principio unificador que inspire confianza.

En principio, el suburbio podría ofrecer esa sensación de seguridad que la madre busca. Sin embargo, el hecho de situarse en una época que empieza a privilegiar los sentidos, en la que el lujo contribuye a configurar los referentes de identidad, contraría el imaginario materno de austeridad asociada al bien. En este sentido, el interior de las pocas casas que vemos en el vecindario se distingue de la vivienda de los Lisbon tanto como el exterior. Por ejemplo, a los ocres y blancos impuestos por la madre, se opone un colorido vívido en el cual «los colores ya no obedecen más que a su propio juego, se deshacen de todo constreñimiento, de toda moral...» Baudrillard (1968: 36), enfatizando el aislamiento de los Lisbon con respecto al universo axiológico del resto de la comunidad. En la medida en que la madre busca el principio unificador, ordena una *disjunción* del entorno y una *conjunción* con la familia. Cecilia, por el contrario, requiere, como adolescente, una *disjunción* de la familia y una *conjunción* con los chicos de su edad. En cuanto la madre, como *Destinador*, pretende controlar la escena, el deseo de Cecilia se inscribe en un espacio cerrado, que, por consiguiente, lo niega. De ahí, que su pasión sea la desesperanza.

Ahora bien, si admitimos que se trata de pérdida de la esperanza, tenemos que aceptar que la pérdida comporta el alejamiento definitivo de algo que, aunque no se ha poseído nunca, sí se tuvo la esperanza de poseerlo, hasta llegar a la aceptación de que no se tendrá, lo cual es, en el caso de Cecilia, la libertad para salir a recorrer la ciudad e interactuar con otros, pero también la *conjunción* con la madre. Es decir, que la desesperación se intensifica en la medida en que Cecilia comprende que no saldrá y que la *intersubjetividad* está negada tanto *afuera* como *adentro*. Además, en la medida en que intenta eliminar la referencia al *Destinador* y no puede, los valores religiosos de la madre se imponen y aparece la desesperanza. Así, crea un escenario imagi-

nario, en el cual se representan los sucesivos *simulacros* que construyen su trayectoria existencial hacia *afuera*. Pero en la medida en que el *afuera* horizontal se niega, es sustituido por el espacio que la madre no controla: *el arriba*; y es ahí en donde el árbol configura la metáfora para establecer el recorrido pasional.

Según demuestra Bachelard, la *imagen vertical* del árbol no es sólo un «eje de ensoñación dinámica», sino que es «la fuerza evidente que lleva una vida terrestre al cielo azul» (1943: 252). Si pretendemos, entonces, organizar las etapas del recorrido en un relato, entendemos que los árboles se configuren, para ella, en simulacro de su propio recorrido. En la primera secuencia de la historia, observamos a los empleados del servicio del departamento de parques marcar los árboles enfermos cuyo destino es ser talados, lo cual ocurre mientras Cecilia se corta las venas. En los días siguientes al intento de suicidio, la niña permanece largos ratos en el jardín y allí, la vemos colocar su mano sobre la pasta húmeda que ponen los empleados sobre el olmo que está frente a su casa: Cecilia marca el árbol, dejando allí su huella y construye una unidad simbólica entre su destino y la caída inminente del olmo. Más tarde, corroboramos esta inclinación cuando el narrador lee el diario y anota: «¿Cuántas páginas puedes escribir sobre olmos muertos?».

Es esta *conjunction* entre el objeto árbol (convertido en sujeto) y la subjetividad de Cecilia la que explica, además, que, cuando los empleados llegan a derribar el árbol frente a la casa, ya Cecilia muerta, las hermanas salgan a la calle y rodeen el olmo en un intento por impedir su muerte definitiva, ya que, para las chicas, la caída del árbol equivale a vivir de nuevo la muerte de la joven. Este hecho, al ser transformado en noticia televisiva («las cuatro hermanas de Cecilia Lisbon... pusieron sus vidas en peligro tratando de proteger el olmo que Cecilia tanto amaba»), apenas da cuenta de la modalidad que caracteriza la pasión. La *performance* está constituida por el suicidio que es el acto que permite la *realización* del sujeto deses-peranzado. Al saltar desde la ventana, Cecilia anticipa el movimiento del árbol y, en la medida en que al actuar, expulsa al *Destinador*, que es la madre, desarrolla su sintaxis pasional en el eje vertical. Así, en el proceso de construcción de un discurso que acoja la pasión, Cecilia se desdobra imaginariamente en el árbol, el cual, como ella, enfrenta una enfermedad social, por lo cual el intento de mantener el árbol en pie —inútil porque como dicen los empleados *el árbol ya está muerto*— es la manifestación del deseo de conservar lo que de Cecilia tiene el olmo: el *olmo disjunto* de la tierra recrea a *Cecilia disjunta* de la vida.

Así, la axiología se asume desde la oposición vida-muerte (cuerpo-no cuerpo), la cual, al resolverse en el terreno de lo imaginario, asume la axiología figurativa del aire. La caída de los valores, propia de Cecilia en cuanto sujeto desesperanzado, la conduce al único espacio de libertad posible fuera del control materno; y afecta al *Destinador*, en cuanto Cecilia, al liberarse del cuerpo, origen del conflicto, intenta el último diálogo con la madre. Debido a que se trata de un sujeto sufriente, el árbol caído, aquel que «colma el dolor universal» (Bachelard, 1943: 268), reconfigura la sintaxis ascensional de Cecilia.

El estudio de la secuencia en el *nivel semionarrativo* nos obliga a seguir las transformaciones intermodales, que finalizan con la manifestación de la desesperanza, con el propósito de entender la dinámica particular del sentir en el contexto histórico cultural de Cecilia. Y si ésta se comprende a partir de un imaginario no es sólo porque «todo pensamiento, todo proyecto, toda acción posean una dimensión imaginaria» (Boia, 1998: 28), sino porque dicha dimensión «juega un rol compensatorio» que sirve para «inventar soluciones alternativas» (*Ibidem*: 27). Este recurso es particularmente útil en la adolescencia, etapa en la cual el mundo se percibe como incompleto. Si el despliegue de la subjetividad se hace posible y el adolescente puede construir un lugar, la puesta en escena del deseo abre el *devenir*. Pero si se enfrenta a modalidades cerradas, el sujeto apasionado se desborda ante la imposibilidad de satisfacer el deseo.

Ante la imposibilidad de manifestar su pasión, Cecilia construye, entonces, un escenario imaginario de enferma quietud, simbolizado por la imagen del árbol moribundo, cuyo destino debería ser ascender, pero que se ve forzado a caer. Y así como al arrancar el árbol de la tierra, el *mal* desaparece; al desprenderse del cuerpo, Cecilia borra el *mal* al que la madre teme y, al borrarlo, inicia el recorrido ascensional. Allí, quizá, su metáfora sea el árbol vivo, aquel al que se refiere cuando escribe «los árboles como pulmones llenándose de aire». El suicidio, como manifestación discursiva, cierra la secuencia que se inicia con Cecilia temerosa; luego, inquieta; después, angustiada; y, por último, desesperanzada y, al hacerlo, anula los dos mundos en pugna en su interior, representados por la casa y el suburbio. Ambos están en el eje horizontal; al huir por el eje vertical, logra tanto satisfacer a la madre, en cuanto abandona el cuerpo, como cumplir su deseo en cuanto va a *afuera*. El vuelo se resuelve hacia el cielo, espacio en el que se conjugan la libertad y la redención.

4. LUX, EL CIELO Y LAS NUBES

«Yo espero nunca actuar como ella», escribe Cecilia en su diario refiriéndose a Lux. Así, queda señalada la distancia entre las configuraciones pasionales de las dos chicas y, en consecuencia, de sus manifestaciones discursivas. De hecho, en las ocasiones en las que Lux transgrede las normas maternas, vemos que Mary, Bonnie y Therese lo disfrutan. Cecilia, no. Es decir, que, aunque ambas finalicen su recorrido en el suicidio, la lectura que hacen del *afuera* es distinta. Cecilia es una *soñadora*, afirma Tim al leer el diario; es decir, está regida por una imaginación aérea profunda cuya *imagen-fin* es el cielo; por el contrario, Lux se caracteriza por una imaginación aérea liviana; su *imagen-fin*, está en la tierra. Por eso, si Cecilia cae para ascender; Lux cae para caer. Cecilia, al no poder salir, sube; Lux, baja.

Volvamos al final de la secuencia inicial: allí, vemos las palabras *The Virgin Suicides* multiplicándose, escritas con tiza blanca sobre un fondo de nubes; luego, el rostro de Lux contra las nubes y el cielo azul y la chica hace un guiño. «Ensueño sin responsabilidad», los ensueños sobre las nubes se caracterizan como «fáciles y efímeros» (*Ibidem*: 231), adjetivos que, a su vez, caracterizan los deseos de Lux. El rostro hermético de Cecilia nos conduce a sospechar que su mundo es complejo; el de Lux es simple, cambiante, y la «nube (le) ayuda a soñar la transformación» (*Ibidem*: 232). Por ello, si el recorrido pasional de Cecilia se presenta como ascensión-caída-ascensión; el de Lux está marcado por cambios constantes, por modulaciones breves, por el vuelo que siempre desea retornar a la tierra. Ello hace que no exista en Lux una fantasía del *afuera*; por el contrario, su ensueño es concreto y la continuidad entre ella y el espacio exterior se verifica en acciones simples y terrenales: pasear por el barrio, conversar con los chicos, asistir a fiestas. Tampoco pareciera existir una compleja fantasía del *afuera* en las hermanas. Según narra el noticiero después del suicidio, Therese quería ir a Brown y Mary había querido ser porrista: ensueños fáciles y concretos que el miedo de la madre negó.

Como en el caso de Cecilia, en la medida en que el *afuera* horizontal se niega, la *imagen-fin* es sustituida por el espacio que la madre no controla: *el arriba*; pero su *arriba* es espacio de transgresión, no de conciliación y por eso, el suicidio, como manifestación discursiva, se opera *abajo*. La nube constituye la metáfora de su recorrido pasional en la medida en que la inquietud inicial, marcada por nubes suaves y blancas, se transforma en tormenta, nubes pesadas, y cae con violencia a la tierra. La imaginación ascensional de Cecilia es la del aire plácido en donde se pueda volar. La de Lux

corresponde al viento furioso, a la «imaginación puramente dinámica de la furia que puede totalizar el remordimiento y la venganza tan grande es (*su*) desdicha» (*Ibidem*: 287).

Por ello, la recategorización que emprende Lux, y que hacemos extensiva a sus hermanas, construye una sintaxis verticalizante hacia *abajo* que niega no sólo a la madre, sino el deseo mismo y que equivale a un *si no hay afuera, tampoco hay arriba*. Así, si Cecilia desea el cielo para reconciliarse con la madre; Lux lo rechaza y toda la construcción del espectáculo apunta a que ni su muerte, ni la de sus hermanas, puedan esconderse tras la palabra *accidente*. Por ello, el desequilibrio en figuras de sufrimiento no se construye con figuras aéreas dinámicas, sino con figuras terrestres inmóviles. El cuerpo que cuelga de la viga del techo, el que yace derribado por la sobredosis de pastillas, el que sale del horno, el que duerme en el auto con el cigarrillo en la mano, no tienen la ligereza del cuerpo de Cecilia después del vuelo, son cuerpos que pesan como las nubes negras, cuerpos que se han precipitado como la tormenta. Es un vuelo inverso: una caída sin retorno.

5. UN SUBURBIO DE MICHIGAN EN 1975 Y UNA MADRE CATÓLICA: LA FRONTERA INFRANQUEABLE

Hemos visto cómo las Lisbon han quedado atrapadas en la frontera entre dos épocas y entre dos visiones del mundo irreconciliables. Unas décadas antes, la visión de la madre hubiera podido conciliar el *afuera* y el *adentro*. Los imaginarios religiosos norteamericanos, ligados a la ética del trabajo, aunque no compartidos, no hubieran supuesto una amenaza a la visión católica de la Sra. Lisbon; y las concepciones de la Modernidad, fundadas en valores claros y unívocos, hubieran podido adaptarse a los requerimientos familiares. Lo que resulta imposible para ella es ajustarse a una Postmodernidad que postula lo múltiple, lo fragmentario, lo cambiante. Unidad *vs.* Multiplicidad, Voluntad de poder *vs.* Deseo, los imaginarios enfrentados se apasionan y solo se resuelven con la desaparición de una de las partes.

La negación de la ciudad que simboliza el suburbio tenía como objeto dejar intacto el *sueño americano* al construir un espacio alejado de los problemas de la vida urbana. Mediante la vida en común, se conjuraban el desarraigo y la soledad de la ciudad que crecía sin control; y el horror al anonimato que producía la ciudad industrial. Para ello, el suburbio debía mantener vínculos invisibles con la sociedad industrial que se constituyó en su sustento. Por el contrario, la Sra. Lisbon pretende ignorar los vínculos del

suburbio con el *afuera*. Al eliminar el fundamento mismo que constituye el suburbio, espacio para el goce individual y colectivo de la clase media sostenido por las dinámicas del capital, aborda el imposible objetivo de construir en el centro del espacio profano, un espacio sagrado. Y, al prohibir a las chicas, el «lujo que embellece el decorado de la vida» (Lipovetsky, 2003: 19), al negarles la posibilidad de expresarse con los dispositivos de su tiempo, al asociar la ostentación al pecado y no al éxito individual, las condena a la forma más extrema de la incomunicación: la muerte.

La madre nunca comprendió lo que sucedió porque en su universo pasional, no estaba el deseo. Los chicos-narradores tampoco, porque en su universo pasional, no estaba la desesperación. Ellas, instaladas en la desesperación por el deseo insatisfecho, asumen el suicidio como *salida*. En términos de Bachelard, lo que a las niñas se niega es la *función de lo real*. Ello las conduce a inscribir su vida sólo en la *función de lo irreal*, con lo cual lo imaginario, en lugar de constituir una dimensión enriquecedora de la experiencia, se transforma en un universo pasional. Desde el punto de vista de la madre, el traslado «es naufragio, no cruce de la frontera» (Lotman, 1977: 121), con lo cual se niega el acontecimiento. Al no poder leer la puesta en escena de la subjetividad, hace que el *discurso* carezca de destinatario: la muerte no es habla compartida, la subjetividad requiere del otro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENTSEN, M. *et alii*. (2005). «Postmodern Approaches to Space». <http://www.ru.nl/socgeo/html/files/geoapp/Werkstukken/PostmodernSpace.pdf>.
- BACHELARD, G. (1943/1992). *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica,
- (1957/1992). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAUDRILLARD, J. (1968/2007). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores.
- (1978/2007). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- BOIA, L. (1997). *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris: Les Belles Lettres.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1980/2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

- ELIADE, M. (1957/1983). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.
- GREIMAS, A. J. y FONTANILLE, J. (1991/2002). *Semiótica de las pasiones: De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI.
- GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Petrópolis: Editora Vozes, Ltda.
- HEIDEGGER, M. (1927). *Ser y Tiempo*. Edición digital <http://www.philosophia.cl>. Traducción y prólogo de Jorge Eduardo Rivera.
- (1951). *Construir, habitar, pensar*.
http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Heidegger/Heidegger_ConstruirHabitarePensar.htm (Consultado el 18 de noviembre de 2007).
- LEFEBVRE, H. (1974/1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- LINDÓN, A. (2006). «Del suburbio como paraíso a la espacialidad periférica del miedo». En *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, 85-105. México: Anthropos/UAM.
- LIPOVETSKY, G. (1987/1996). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- (2003/2004). «Lujo eterno, lujo emocional». En *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*, 11-97. Barcelona: Anagrama.
- LOTMAN, I. (1977/1998). *La semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia.
- MOLES, A. (1974). *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- REMAURY, B. (2001). *Lujo e identidad cultural norteamericana*. Barcelona: Gedisa.
- TUAN, Y. (1977/2007). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.