

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CULTURALES-MUSEO



«REINVENTANDO A MARÍA ANTONIETA»
El filme biográfico en la construcción de la memoria colectiva

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

PRESENTA:

DANIEL RUIZ LUJÁN

BAJO LA DIRECCIÓN DE

DR. MARIO ALBERTO MAGAÑA MANCILLAS

SINODALES

DR. AARÓN GRAGEDA BUSTAMANTE Y MTRA. LAURA FIGUEROA LIZÁRRAGA

MEXICALI, B.C., NOVIEMBRE DE 2014

ÍNDICE

Introducción	6
Tabla 1. Filmes biográficos sobre María Antonieta	16
Tabla 2. Otros filmes históricos que representan a María Antonieta	16
Tabla 3. Series y filmes históricos para televisión que representan a María Antonieta	19
Capítulo 1. Marco Teórico-Conceptual	21
1.1 Memoria colectiva	22
1.2 Memoria cultural	24
1.3 Memoria histórica	28
1.4 Memoria colectiva y afectividad	33
1.5 Memorias prostéticas	38
1.6 Teoría de las representaciones sociales	45
1.7 El filme histórico	48
1.8 Identidad y subjetividad en las sociedades complejas contemporáneas	53
1.8.1 La identidad en las sociedades contemporáneas	55
1.8.2 Ritual	57
1.8.3 Estilo de Vida	58
1.8.4 Plan de Vida	60
Capítulo 2. Aproximaciones metodológicas	64
2.1 La triple mimesis como modelo de acercamiento a la memoria colectiva	64
2.1.1 Mimesis 1	66
2.1.2 Mimesis 2	70
2.1.3 Mimesis 3	71
2.2. El paradigma hermenéutico y el análisis del discurso fílmico	75
2.2.1 El análisis fílmico	79
2.2.2 Modelo de análisis textual fílmico	80
Capítulo 3. Marco histórico-referencial	85
3.1 El género biográfico y sus transformaciones	85
3.2 María Antonieta desde la historiografía reciente	99
3.2.1 Primeros Años	100
3.2.2 De Viena a Versalles	102
3.2.3 Vida cotidiana	105
3.2.4 Primeros enfrentamientos	107
3.2.5 Reina de la moda	109
3.2.6 El cultivo de una vida privada	114
3.2.7 El collar de la reina	118
3.2.8 El ocaso de una era	121
3.2.9 La cabeza de Antonieta	125

Capítulo 4. Mímesis 1	129
4.1 Las grandes producciones cinematográficas sobre María Antonieta	130
4.1.1 <i>Marie Antoinette</i> (1938) de W.S. Van Dyke.	130
4.1.2 <i>Marie-Antoinette, Reine de France</i> (1956) de Jean Delannoy	141
4.1.3 <i>The Affair of the Necklace</i> (2011) de Charles Shyer	155
4.1.4 <i>La Revolution Française</i> (1989) de Robert Enrico y Richard T. Heffron	166
4.2 Otros filmes y representaciones de María Antonieta en la cultura popular	179
4.3 María Antonieta en el discurso periodístico mexicano	189
 Capítulo 5. Mímesis 2	 198
5.1 Sofia Coppola	199
5.2 La producción de <i>María Antonieta</i>	207
5.3 <i>María Antonieta</i> : un filme de memoria	218
 Capítulo 6. Mímesis 3	 243
6.1 Propuesta metodológica para analizar el filme	243
6.2 Tabla metodológica: segmentación y estratificación de <i>María Antonieta</i>	250
6.3 Análisis de resultados	259
6.3.1 Ritual	262
6.3.2 Estilo de Vida	279
6.3.3 Plan de Vida	296
 Consideraciones finales	 315
Bibliografía	323
Filmografía	332

Sólo es nuevo lo que se ha olvidado
Rose Bertin

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por soportar mis crisis de ansiedad y mi mal humor, especialmente en aquellas semanas en las que trabajos finales y coloquios se unían para hacer de mi vida un caos completo. Gracias por entender y por el apoyo incondicional que siempre me han brindado.

A mi director de tesis Mario Magaña, por darme la libertad de escribir la tesis que siempre tuve en mente sin dejar de señalarme las veces en las que perdía de vista el objetivo y el rumbo de la investigación. Estoy convencido de que no pude haber tenido un mejor director que comprendiera y valorara lo que intentaba hacer. Gracias por tus valiosos consejos y tu enorme paciencia.

A mis lectores Aarón Grageda y Laura Figueroa, por darse el tiempo de revisar y hacerle observaciones a mi investigación. Sus comentarios y sugerencias fueron indispensables para llevar a buen término esta tesis que a veces parecía no tener fin. Un agradecimiento especial a Laura, por sumarse al proyecto desde que esta tesis era tan solo una idea. Sin tu entusiasmo y pasión por el cine esta experiencia no hubiese sido la misma.

A Servando Ortoll, por motivarme a seguir adelante con mi tema de investigación. Gracias por mostrar un interés genuino en mi proyecto en un momento en el que otras personas me alentaban a desecharlo. Te agradezco la confianza, tus consejos y tu tiempo.

A Lucy Ortega, una de las mejores maestras con las que he tenido el honor de compartir el salón de clases. Fuiste la primera en leer mi anteproyecto de investigación y la primera en orientarme sobre los rumbos teóricos y metodológicos que podía tomar mi tesis. Gracias por tus enseñanzas y tus meticulosas observaciones que siempre me motivan a querer ser mejor estudiante.

A mis compañeros de clase, por hacer más llevadera esta experiencia tan gratificante como estresante. Su amistad se convirtió en una segunda familia de la que me siento orgulloso de formar parte. Gracias por las pláticas, la confianza, las críticas constructivas, la retroalimentación. Fue un placer vernos crecer como estudiantes y como personas en un lapso de tiempo tan corto.

Y a mis amigos de siempre —ustedes saben quiénes son—, por entender que mi ausencia durante los últimos dos años no fue nada personal. Gracias por su comprensión, por su apoyo y sobre todo, por aguantar años de borracheras en las que terminaba hablándoles sobre María Antonieta, el Antiguo Régimen y la Revolución. Lo más probable es que lo siga haciendo.

INTRODUCCIÓN

Cuando tenía trece o catorce años recuerdo haber ido al cine con mi familia a ver *The Messenger* (Luc Besson, 1999), un filme que hasta la fecha supone la última reinterpretación a escala hollywoodense sobre la vida y muerte de Juana de Arco. Recuerdo también que para entonces ya me había leído un par de biografías sobre esta enigmática adolescente que en menos de tres años cambió el curso de la historia de su país. En mi ingenuidad e ignorancia aquellos libros bastaban para comprender cualquier tipo de interpretación que sobre Juana de Arco ofreciera Besson. Tan sencillo como pasar al medio fílmico el material escrito, ¿no es así? Dicho de otra manera, mis expectativas estaban perfectamente delineadas bajo esta creencia de que las películas históricas tienen la misma función que los libros de historia. Por eso es que recuerdo muy bien el momento en el que comenzaron a rodar los créditos finales de aquel filme biográfico. Como quien se siente traicionado por algo que ni siquiera entiende, volteé hacia mi madre y le dije con decepción: «Mamá, la hicieron mal». Obviamente, yo no sabía nada ni de cine ni de historia, y mucho menos de las complejas relaciones entre ambas.

Para ser honestos, me enojé con Luc Besson: su heroína esquizofrénica no se acercaba en lo absoluto a la imagen que yo tenía sobre ella. Desde mi perspectiva ingenua el director había hecho pedazos la historiografía de Juana de Arco. En realidad —y me apena un poco reconocerlo—, la historiografía era para mí una cosa tallada en piedra, una especie de verdad definitiva e incontestable. Y aunque eventualmente entendí que esto no era así, la impresión que me causó esta película se quedó conmigo desde entonces. ¿Cómo se reconstruye la historia desde el cine? ¿Existe algún criterio para tomarse libertades artísticas en el proceso? ¿Qué sentido tiene reinventar a sujetos históricos fuertemente identificados por las audiencias? ¿Qué consecuencias tiene esto en la manera en la que percibimos e interiorizamos el pasado? ¿Por qué rescatar a ciertos sujetos históricos en ciertos momentos históricos? ¿Qué es la memoria colectiva y qué papel juegan en ella los medios masivos de comunicación? ¿Cómo se construye este tipo de memoria en un contexto global? Todas estas son preguntas que desde entonces me he planteado y que pretendo explorar a lo largo de esta investigación.

Por ejemplo, tras ver *The Messenger* me pregunté lo siguiente: ¿por qué un cineasta francés —respaldado por una productora francesa— eligió reconstruir un mito francés en el idioma inglés?

Aunque la respuesta ciertamente es sencilla (por cuestiones de distribución masiva), lo que me intrigó de esta decisión fue la repentina explosión de representaciones culturales sobre Juana de Arco que a raíz del filme comenzaron a circular en la cultura popular. El mismo año en el que se estrenó *The Messenger*, la CBS (*Columbia Broadcasting System*) produjo una miniserie televisiva sobre Juana de Arco, *History Channel* transmitió varios documentales sobre ella, y las editoriales hicieron lo propio con un despliegue de publicaciones que reavivaron su memoria colectiva. Al respecto, Kim Lawton dice:

Muchos observadores culturales ven un nuevo y sorpresivo resurgimiento en el interés sobre las distintas facetas de Juana de Arco. Esta miniserie de alto perfil de la CBS es solo un ejemplo. Al menos hay otra megaproducción cinematográfica que se ha puesto en marcha.¹ Hay nuevas publicaciones sobre Juana de Arco que están a punto de salir, desde libros para niños, hasta novelas y análisis académicos. Hay cientos de sitios web dedicados a Juana: católicos tradicionales, académicos, gay y lésbicos, e incluso sitios de brujería. Y también hay música, discos inspirados en la vida de Juana, incluso un nuevo grupo de rock post-punk llamado Joan of Arc. [...] Hay quienes señalan que los temas espirituales de la vida de Juana tienen una relevancia particular en la espiritualidad americana contemporánea. [...] Y no todos están contentos de que esta santa de la Iglesia Católica Romana se esté convirtiendo en un símbolo universal. El hecho de que Juana esté siendo reivindicada por feministas y por gays críticos hacia la Iglesia, mortifica a los grupos católicos más tradicionales. («Joan of Arc Phenomenon», PBS Video [reportaje televisivo]: 1999).

Lo anterior viene a colación por dos cuestiones clave que despertaron mi interés por escribir esta tesis. La primera, porque es indicativo del papel que juega la industria cinematográfica en el resurgimiento y resignificación de memorias colectivas; la segunda, porque nos habla sobre el escenario transnacional en el que hoy en día circula dicha memoria: hablar de los procesos socioculturales en los que actualmente se producen y se distribuyen los productos cinematográficos

¹ Como *The Messenger* y la miniserie *Joan of Arc* (dirigida por Christian Duguay) se estrenaron casi de manera simultánea, la megaproducción a la que se alude seguramente se trata del proyecto *Joan of Arc: The Virgin Warrior*. El proyecto estuvo a cargo del cineasta Ron Maxwell pero jamás logró concretarse. De haberse materializado hubiera sido el tercer filme sobre Juana de Arco estrenado en el mismo año. Un antiguo sitio web con información sobre la producción del filme aún puede verse aquí: <http://maidjoan.tripod.com/virginwarrior.html>.

necesariamente nos sitúa en un marco global. Por eso es que daba igual que Juana de Arco fuera francesa y que por siglos su recuerdo «le perteneciera» exclusivamente a los franceses — particularmente en tiempos de guerra y de crisis políticas (Pernoud y Clin, 1999). Ahora, Juana era un símbolo universal susceptible de ser apropiado por minorías o grupos poco visibilizados como los homosexuales y las feministas. Andreas Huyseen (2003) describe a este fenómeno como «significantes flotantes», es decir, el proceso por el que hechos o personajes del pasado se adhieren a situaciones históricas muy distintas. Como resultado, los significantes flotantes detonan discursos sobre memoria en contextos ajenos al original. Ejemplo paradigmático de esto es el Holocausto:

Durante el movimiento por los derechos civiles estadounidenses de la década de 1960, es bien sabido que Martin Luther King Jr. empleó en su retórica la canción del Séder de Pésaj [el ritual del ‘paso’ judío] “Liberen a mi pueblo”. Muchos judíos vieron paralelos entre la opresión que sufrieron por parte de los Nazis y la situación de los negros americanos en aquel periodo, y subsecuentemente, muchos otros grupos adoptaron la narrativa redentora sobre los derechos civiles y el status victimario de los judíos (Olick, 2011:32).

De ahí que a partir de 1960 se conformara una nueva narrativa en la que los eventos del Holocausto fueron vistos como algo universal, es decir, como un acontecimiento emblemático de las patologías de la modernidad. Dicho de otra manera, las víctimas del Holocausto dejaron de verse como un caso excepcional que inspiraba lástima y pasaron a ser un grupo ejemplar en el que diversas colectividades podían proyectarse. Este tipo de dinámicas —que se vieron con motivo del estreno de *The Messenger*— están vinculadas con amplios procesos de globalización que Daniel Levy y Natan Sznaider (2005) denominan «cosmopolitización» de las culturas de memoria. Dicha cosmopolitización alude a que las memorias ya no se circunscriben a naciones o territorios particulares, sino que circulan fuera de los lugares en donde originalmente se produjeron. Y si la memoria constituye un elemento crucial en la conformación de la identidad, estos procesos de globalización modifican las nociones tradicionales de identidad y de memoria colectiva. Como Jeffrey K. Olick afirma, «la identidad colectiva ya no es tan obvia como alguna vez lo fue» (2011:8) En este sentido, el status iconográfico de las memorias sobre el Holocausto refleja y contribuye a la formación de una memoria global.

El Holocausto como sitio de memoria global (Erll, 2011) es entonces significativo porque parece el punto de partida para hablar de una memoria desterritorializada y transnacional. Y en una época en la que los medios de comunicación facilitan a los grupos sociales la apropiación de pasados que en primera instancia no les pertenecen, el estreno de *María Antonieta* en el año 2006 fue sintomático de que la cosmopolitización de la memoria pasaba a formar parte sustancial del papel que juega la industria cinematográfica en la conformación de memorias colectivas. Como sucedió con Juana de Arco a principios del nuevo siglo, la última reina de Francia comenzó a surgir en todas partes:

Repentinamente María Antonieta era la *It Girl*.² Apareció en series televisivas de moda dirigidas a adolescentes (*Hannah Montana*), en campañas publicitarias (*Juicy Couture*, *Sephora*), en colecciones de moda de John Galliano y otros diseñadores, en incontables sitios web, en documentales de PBS y en tres textos del 2006 que recibieron gran atención: *Abundance*, una novela de Sena Jeter Naslund; *Queen of Fashion*, una investigación histórica de Caroline Weber; y *María Antonieta*, un filme de Sofia Coppola. Las manifestaciones simultáneas de interés popular y académico sugieren la extendida y magnética naturaleza del atractivo actual por María Antonieta (Ferriss y Young, 2010:98).

En el país que acogió a la reina las cosas no fueron muy distintas. En un artículo para el *New York Times* Elaine Sciolino escribió: «Francia será una república pero aún toma muy en serio la historia de su realeza, en especial si la historia resulta ser reinterpretada por una estadounidense. Por eso, el estreno de la semana pasada de *María Antonieta*, la superproducción de 40 millones de Sofia Coppola, revivió siglos de antigua fascinación por la última reina del Antiguo Régimen» (2006: ¶1-2). La periodista procede entonces a describir cómo *María Antonieta* detonó una serie de actividades que efectivamente, revivieron el recuerdo social de la reina: una cena «María Antonieta» en el restaurante *Trois Marches* de Versalles, un número especial de *Le Figaro* (112 páginas) dedicado

² «It Girl» refiere originalmente a una mujer bella y con estilo que posee el llamado *sex appeal* sin tener que ostentar su sexualidad. Sin embargo, a partir de la década de 1990 el término hace referencia a mujeres vinculadas al mundo del espectáculo y la moda. «Las *it girls* son mujeres que tienen un magnetismo innato, y esto es algo que no se puede copiar, comprar o imitar ya que surge de una actitud natural. Tienen “algo” propio y auténtico que, al ser tan genuino, se vuelve ultra atractivo para el resto» (Palermo y Chung, 2014: ¶1).

especialmente a María Antonieta, una colección de macarrones *Laudurée* que homenajearon a la reina, una recreación de un perfume que alguna vez usó María Antonieta, ediciones limitadas de cuchillos *Sauveterre* (con las iniciales de la soberana grabadas en el mango), una colección de «platos reales» a cargo de la fábrica de porcelana *The Raynaud*, y un sinfín de *souvenirs* sobre María Antonieta que se pusieron a la venta en los museos del Louvre y de Versalles.

Con motivo del estreno del filme una periodista española subtituló a su nota así: «La película de Sofia Coppola, que llega la próxima semana, aviva el interés por la suntuosidad del siglo XVIII». En ella escribió que «el Gran Salón de la Embajada Francesa de Madrid se convirtió la semana pasada en una de las impresionantes estancias del palacio de Versalles que, durante el siglo XVIII, acogieron los grandes bailes y las intrigas de la corte del rey Luis XVI» (Timón, 2006: ¶1). Otro periodista señaló que la película provocó que el turismo internacional acudiera en tropel hacia Versalles: «Primero fue *El código Da Vinci* y ahora *María Antonieta*. Lo que la primera está haciendo por el Museo del Louvre y otros monumentos de París, lo supera la segunda con el palacio de Versalles» (Marti Font, 2006: ¶1). Incluso en México se dejó ver el impacto del filme. Durante la presentación de una nueva colección de moda en León, Guanajuato (convenientemente titulada *Let Them Eat Cake*), el diseñador mexicano Noé Roa comentó sobre sus fuentes de inspiración: «Vi unas cuantas veces *María Antonieta* de Sofia Coppola para entrar en el *mood*» (citado en Hernández, 2014:¶12).

Era evidente que María Antonieta estaba resurgiendo en la cultura de masas como un significativo flotante: la industria cinematográfica, la de la moda, e incluso la de los alimentos, estaban apropiándose —dentro y fuera de Francia— del recuerdo de la reina. Como símbolo de decadencia, de elegancia, y gracias a la película, de un estilo de vida juvenil y desenfrenado, María Antonieta comenzó a transformarse en un referente internacional. Que la película se rodara completamente en inglés y que referenciara constantemente a la cultura popular más actual (música rock, diálogos coloquiales, una estética juvenil) ciertamente contribuyó a generar este boom de representaciones en torno al sujeto histórico. De hecho, Coppola reinventa a su María Antonieta como un ícono de la moda que guarda muchas similitudes con el estado actual de nuestra cultura. De ahí que *María Antonieta* y las representaciones que el filme inspiró «presenten una estética feminista de la tercera ola enfocada en la juventud, la moda, la sexualidad, la celebridad y el consumismo» (Ferris y Young, 2010:99).

Lo que es más, «la imagen “pouffeada” de María Antonieta no solamente estaba apareciendo en todos lados: había sido sometida a una transformación radical. Ya no vista como una bruja malvada, insensible, elitista y anti-revolucionaria, había mutado en una simpática víctima injustamente difamada —una que exitosamente había logrado su transición de reina adolescente a esposa y madre madura y elegante» (Ferris y Young, 2010:98). En este sentido, María Antonieta no nomás estaba siendo transformada en un sitio de memoria global que abiertamente reivindicaba a la cultura de masas: su propia memoria colectiva como sujeto histórico estaba siendo resignificada a gran escala, a raíz de una película. A fin de cuentas, «cambiar desde lo oral a lo escrito y a la pantalla, añadir imágenes, sonidos, color, movimiento y drama, es alterar la forma en que leemos, vemos, percibimos y pensamos el pasado» (Rosenstone, 2008:18).

Podría decirse que lo que me intrigó en 1999 —cuando vi *The Messenger*— se vio radicalizado con motivo del estreno de *María Antonieta*. No era sólo que se resignificara a la reina en la memoria colectiva, sino que Sofia Coppola abiertamente la reconstruía desde una cultura de masas que por definición circula a nivel internacional y le es común a casi todos los grupos sociales. Además, la cantidad de representaciones que el filme inspiró sugiere que vivimos en una época en la que «a largo plazo, la apreciación de la memoria como hábito ha sido desplazada por una de la memoria como representación» (Olick, 2011:6). Desde mi punto de vista, todas estas cuestiones replantean el papel del cine como estructurador de las maneras en las que percibimos e interiorizamos el pasado, así como la relevancia de las figuras históricas como guías que ayudan a interpretar y a explicar el momento presente. Al respecto, Astrid Erll menciona que estos procesos de resignificación histórica «hacen el pasado inteligible [...] y juegan un papel decisivo en estabilizar la memoria de eventos históricos en *lieux de mémoire*» (2010:396). En el sentido de Pierre Nora (2008), los lugares de memoria constituyen símbolos que si bien evocan un pasado histórico, lo ponen al servicio de preocupaciones o temáticas que por diversas razones se vuelven significativas en el presente. Y en una época caracterizada por la cosmopolitización de las culturas de memoria, me parece que filmes como *María Antonieta* constituyen un buen ejemplo sobre las formas en las que el cine construye lugares de memoria desde los flujos de comunicación global.

Desde esta coyuntura cosmopolita, la tesis que el lector tiene en sus manos (o en su pantalla) explora cómo *María Antonieta* de Sofia Coppola resignifica la memoria colectiva del sujeto histórico y

lo convierte en un ícono de la cultura contemporánea global. Memoria viajante, diría Astrid Erll (2011), en tanto que la memoria del siglo XXI se caracteriza principalmente por el movimiento de personas, de los objetos, de los *media*. Además, si asumimos que el cine es el arquetipo de las nuevas tecnologías de memoria creadas en el siglo XX (Landsberg, 2004), es posible afirmar que «los acontecimientos mediáticos y su narración compiten con la escritura de la historia en lo que se refiere a la definición del contenido de la memoria colectiva» (Yeste, 2009:76). Esta es entonces la premisa de la presente investigación. Con base en ella definí al **objeto de estudio** como la construcción de la memoria colectiva a partir de las representaciones cinematográficas de *María Antonieta*. A partir de este objeto se desprendieron los siguientes objetivos de investigación:

Objetivo central:

Analizar cómo las representaciones cinematográficas de *María Antonieta* actualizan y resignifican al sujeto histórico en la memoria colectiva.

Objetivos particulares:

1. Identificar, describir y analizar las principales representaciones cinematográficas que se han realizado sobre María Antonieta.
2. Analizar los significados de las representaciones cinematográficas de *María Antonieta* que reconfiguran la memoria colectiva del sujeto histórico.

Las preguntas de investigación se definieron así:

Pregunta central: ¿Cómo se construye en la memoria colectiva al sujeto histórico María Antonieta a partir de las representaciones de Sofia Coppola que conforman el discurso fílmico de *María Antonieta*?

Preguntas complementarias:

1. ¿Cuáles son las principales representaciones cinematográficas que han contribuido a reproducir la memoria colectiva de María Antonieta, y que constituyen la base sobre la que Sofia Coppola reconstruye al sujeto histórico?
2. ¿Cuáles son los significados de las representaciones cinematográficas de *María Antonieta* en el contexto sociocultural y político desde el que se reconstruye su memoria colectiva?

Como puede apreciarse, la tesis no comprende exclusivamente el análisis del texto fílmico de Sofia Coppola. Se abordan toda una serie de representaciones previas sobre el sujeto histórico que, de alguna manera, prefiguraron la forma en la que *María Antonieta* configura una memoria colectiva. Una primera definición de memoria colectiva refiere al proceso histórico y social mediante el cual un grupo reconstruye un pasado significativo y le otorga sentido en función de necesidades y tradiciones. Sin embargo, este proceso supone «la acumulación de las representaciones del pasado que un grupo produce, mantiene, elabora y transmite» (Jedlowski, 1997). Visto así, la memoria colectiva se constituye a partir de una larga cadena de representaciones que moldean representaciones subsiguientes, y así sucesivamente. Astrid Erll —retomando una teoría de David Jay Bolter y Richard Grusin (2011)— describe este proceso a partir de lo que los autores denominan dinámicas intermediales de la memoria cultural. Este tipo de dinámicas se caracterizan por un doble movimiento de lo que podría llamarse «premediación» y «remediación»:

Con el término “remediación” me refiero al hecho de que eventos memorables generalmente son representados una y otra vez, a lo largo de décadas y siglos en distintos medios: en artículos periodísticos, fotografías, diarios, historiografía, novelas, filmes, etc. [...] El término “premediación” llama la atención al hecho de que *media* existente que circula en una determinada sociedad provee esquemas para futuras experiencias y su representación. En este sentido, las representaciones de las guerras colonialistas premediaron la Primera Guerra Mundial, y la Primera Guerra Mundial, a su vez, fue usada como modelo para la Segunda Guerra Mundial. Pero no nomás representaciones de eventos previos —y de alguna forma, comparables— moldean nuestro entendimiento sobre eventos posteriores. *Media* que

pertenece a esferas culturales aún más remotas, como el arte, la mitología, la religión, o el derecho, también pueden ejercer un gran poder como premediadores (Erll, 2010:393).

Tomando en consideración estas dinámicas intermediales de la memoria fue posible tomar decisiones de carácter metodológico. Aunque estas decisiones se irán explicando en profundidad a lo largo de la tesis, conviene anticipar desde este momento que la investigación se encuentra dividida en tres grandes etapas. Dichas etapas fueron estructuradas en torno a la triple mimesis, un modelo propuesto por Paul Ricoeur (2004) que permite dar cuenta de la acumulación de representaciones que a lo largo del tiempo constituyen a la memoria colectiva. La tesis es pues un recorrido a través de una memoria colectiva (particularmente cinematográfica) que alcanza su punto álgido con el filme de Sofia Coppola. Por eso, tras los primeros tres capítulos (el marco teórico, el marco histórico referencial y el marco metodológico), la tesis se divide de acuerdo a las etapas que marca el modelo de Ricoeur. Por ejemplo, en el **capítulo 4** (mimesis 1) rastreo una memoria colectiva de *María Antonieta* que se construye principalmente a partir de representaciones cinematográficas. En términos de Astrid Erll se trata de un capítulo que comprende la premediación del sujeto histórico a partir de representaciones previas al texto fílmico de Coppola. En el **capítulo 5** (mimesis 2) argumento cómo esta acumulación de referentes previos se configuran en *María Antonieta* desde una perspectiva «pop» que deliberadamente resignifica al sujeto histórico en la memoria colectiva. Por último, el **capítulo 6** (mimesis 3) corresponde a mi propia interpretación sobre *María Antonieta*. En esta última etapa analizo cómo los significados del filme reconfiguran una memoria colectiva que interpela y atañe a las audiencias contemporáneas. En resumen, considero al filme de Sofia Coppola como un producto en donde toda una serie de representaciones previas se integran a un discurso que las contesta, las pone en perspectiva, o las impugna. Y al hacerlo, argumento que *María Antonieta* no sólo contesta la memoria colectiva del sujeto histórico, sino que lo convierte en un modelo a seguir para el momento presente.

Precisamente, esto es lo que sostiene Dennis Bingham (2010) cuando afirma que los filmes biográficos son productos que nos invitan a identificarnos con los personajes principales, a compararnos con ellos para dotar de sentido a nuestras propias vidas. En esta visión los personajes históricos fungen como guías —o modelos a seguir— porque nos recuerdan que alguna vez

existieron personas como nosotros que experimentaron situaciones similares con las que podemos identificarnos. Y en vista de que cada sociedad rescata a los sujetos históricos que en determinado momento histórico se consideran importantes, estudiar filmes biográficos representa una manera de identificar los modelos a seguir que las sociedades ofrecen a las nuevas generaciones. Como señala Klaus Bruhn Jensen, «la comunicación de masas sirve para establecer un foro cultural que incluye a todos y el cual, en principio, puede abordar cualquier tema de poder o estructura social.» (1991:42). En breve, el cine como un foro cuyos discursos permiten interpretar los comportamientos, deseos y preocupaciones de una sociedad.

A grandes rasgos este es el panorama de la tesis que se le presenta al lector. Antes de concluir con esta introducción me gustaría precisar un par de aspectos sobre las fuentes de información que empleo en esta investigación. En primer lugar, quiero aclarar que la mayoría de las referencias bibliográficas que cito son traducciones mías. Esto es así porque al margen de algunos artículos académicos y un par de compilaciones, existe poca bibliografía en español que aborde las relaciones entre cine, historia y memoria. Igualmente, los diálogos de películas que incluyo son traducciones mías, pues incluso los subtítulos incluidos en algunos DVD pierden cierto registro emocional que para mis objetivos es importante. La *International Movie Data Base* (IMDB) también fue de gran ayuda: el sitio web representa la base de datos más extensa sobre la producción cinematográfica mundial. IMDB fue de gran utilidad al momento de crear las **Tablas 1, 2 y 3** con las que inicio esta tesis. Dichas tablas son el punto de partida de la investigación, pues incluyen todas las producciones cinematográficas y televisivas que hasta la fecha han abordado al personaje de María Antonieta. Estas producciones que referencio a lo largo de la tesis son parte sustancial de las dinámicas intermediales de la memoria cultural. Por último, aclaro que cuando hay descripciones sobre productos culturales que no incluyen referencia alguna es porque se tratan de libros o películas que yo mismo he visto o leído. Dichas apreciaciones son pues, completamente mías.

Tabla 1

Filmes biográficos sobre María Antonieta						
Año	País	Título	Director	Guion	Producción	Reparto
1903	Francia	Marie-Antoinette			Pathé Frères	
1904	Estados Unidos	Marie Antoinette			Biograph	
1922	Alemania	Marie Antoinette Das Leben einer Königin	Rudolf Meinert	Rudolf Meinert	Internationale Film AG (IFA)	Dianna Karenne, Maria Reisenhofer, Ludwig Hartau, Viktor Schwannecke.
1938	Estados Unidos	Marie Antoinette	W.S. Van Dyke	Claudine West, Donald O. Stewart y Ernest Vajda.	Metro-Goldwyn-Mayer	Norma Shearer, Tyrone Power, John Barrymore, Robert Morley, Anita Louise.
1956	Francia	Marie-Antoinette Reine de France	Jean Delannoy	Bernard Zimmer	Franco London Films, Les Films Gibé y Rizzoli Film	Michèle Morgan, Richard Todd, Jacques Morel, Aimé Clariond.
1990	Francia	L'Autrichienne	Pierre Granier-Deferre	Alain Decaux y André Castelot	Danon Audiovisuel S.A., Lira Films y Paradise Productions	Ute Lemper, Patrick Chesnais, Daniel Mesguich.
2006	Estados Unidos	Marie Antoinette	Sofia Coppola	Sofia Coppola	American Zoetrope	Kirsten Dunst, Jason Schwartzman, Judy Davis, Rip Torn, Rose Byrne, Asia Argento.

Tabla 2

Otros filmes históricos que representan a María Antonieta						
Año	País	Título	Director	Guion	Producción	Reparto
1909	Francia	Le collier de la reine	Étienne Arnaud y Louis Feuillade		Société des Etablissements L. Gaumont	Renée Carl, Henru Duval, Christiane Mandelys, Alice Tissot
1910	Francia	Une aventure secrète de Marie-Antoinette	Camille de Morlhon	Camille de Morlhon	Pathé Frères	Yvonne Mirval
1912	Francia	L'affaire du collier de la reine	Camille de Morlhon	Camille de Morlhon	Pathé Frères	Jeanne Provost, Henri Étévant, Paul Amiot, Auguste Volny
1914	Francia	Le chevalier de Maison-Rouge	Albert Capellani	Albert Capellani	Pathé Frères	Paul Escoffier, Mévisto, Marie-Louise-D., Léa Piron, Georges Dorival.
1915	Estados Unidos	Du Barry	Edoardo Bencivenga	David Belasco y Arrigo Frusta	George Klein Productions	Leslie Cartier, Richard Thornton, Hamilton Revelle.
1916	Estados Unidos	My Lady's Slipper	Ralph Ince	Cyrus T. Brady y Edward J. Montagne	Vitagraph Company of America	Anita Stewart, Earle Williams, Joseph Kilgour, Julia Swayne Gordon.

1923	Estados Unidos	Scaramouche	Rex Ingram	Rafael Sabatini y Willis Goldbeck	Metro Pictures Corporation	Lloyd Ingraham, Alice Terry, Ramon Novarro, Lewis Stone.
1923	Francia	L'enfant roi	Jean Kemm	Pierre-Gilles Veber y Henriette K.	Société des Cinéromans	Andrée Lionel, Joë Hamman, Georges Vaultier, Louis Sance.
1924	Estados Unidos	Janice Meredith	E. Mason Hopper	Lillie Hayward	Metro-Goldwyn Pictures	Marion Davies, Holbrook Blinn, Harrison Ford, Macklyn Arbuckle.
1927	Francia	Napoleón	Abel Gance	Abel Gance	Ciné France Films, Pathé	Albert Dieudonné, Vladimir Roudenko, Edmond Van Daële, Alexandre Koubitzky.
1929	Francia	Le collier de la reine	Gaston Ravel y Tony Lekain	Frantz Funck-Brentano	Gaumont-Franco Film-Aubert	Diana Karenne, Marcelle Chantal, Georges Lannes, Jeanne Evrard, Jean Weber.
1929	Alemania	Cagliostro	Richard Oswald	Herbert Juttke y Georg C. Claren	Films Albatros	Hans Stüwe, Renée Héribel, Alfred Abel, Suzanne Bianchetti.
1930	Estados Unidos	Captain of the Guard	John S. Robertson	Houston Branch y George M. Watters	Universal Pictures	Laura La Plante, John Boles, Sam De Grasse, James A. Marcus, Lionel Belmore.
1934	Estados Unidos	Madame Du Barry	William Dieterle	Edward Chodorov	Warner Bros	Dolores del Río, Reginald Owen, Victor Jory, Anita Louise, Osgood Perkins.
1937	Estados Unidos	The King without a crown	Jacques Tourneur		Metro-Goldwyn-Mayer	Scotty Beckett, John Burton, Doris Lloyd, Leonard Mudie.
1938	Francia	La Marseillaise	Jean Renoir	Jean Renoir	Société d'Exploitation et de Distribution de Films	Pierre Renoir, Lisa Delamare, Léon Larive, William Aguet, Elisa Ruis, Louis Jouvet.
1946	Francia	L'affaire du collier de la reine	Marcel L'Herbier	Charles Spaak	Île de France Film	Viviane Romance, Maurice Escande, Jacques Dacqmine,
1949	Estados Unidos	Black Magic	Gregory Ratoff	Charles Bennett	Edward Small Productions	Orson Wells, Nancy Guild, Akim Tamiroff, Frank Latimore.
1951	Austria	Maria Theresia	Emil E. Reinert		Paula Wessely Filmproduktion GmbH	Paula Wessely, Fred Liewehr, Marianne Schönauer.
1952	Estados Unidos	Scaramouche	George Sidney	Ronald Millar y George Froeschel	Metro-Goldwyn-Mayer	Stewart Granger, Eleanor Parker, Janet Leigh, Mel Ferrer.
1954	Francia	Si Versailles m'était conté	Sacha Guitry	Sacha Guitry	Cocinex	Gilbert Bokanowski, Gino Cervi, Claudette Colbert, Jean Chevrier.
1954	Italia	Il cavaliere di Maison Rouge	Vittorio Cottafavi	Vittorio Corrafi	Venturini Film	Armando Francioli, Renée Saint-Cyr, Yvette Lebon, Vittorio Sanipoli.
1954	Francia	Madame DuBarry	Christian-Jaque	Christian-Jaque y Henri Jeanson	Filmsonor, Francinex, Les Films Ariane y Rizzoli Film.	Martine Carol, Daniel Ivernel, Gianna Maria Canale, Jean Parédès.

1956	Francia	Si Paris nous était conté	Sacha Guitry	Sacha Guitry	Courts et Longs Métrages	Jeanne Boitel, Françoise Arnoul, Clément Duhour, Julien Carette.
1959	Estados Unidos	John Paul Jones	John Farrow	John Farrow y Jesse Lasky Jr.	Samuel Bronston Productions y Suevia Films.	Marisa Pavan, Robert Stack, Charles Coburn, Erin O'Brien, McDonald Carey, Bette Davis.
1961	Francia	Lafayette	Jean Dréville	Jean Bernard-Luc	Cosmos y Les Films Copernic.	Pascale Audret, Jack Hawkins, Michel Le Royer, Liselotte Pulver.
1965	Francia	La dame de pique	Léonard Keigel	Julien Green	Paris Cité Productions	Dita Parlo, Michel Subor, Simone Bach, André Charpak.
1970	Estados Unidos	Start the revolution without me	Bud Yorkin	Fred Freeman, Lawrence J. Cohen.	NorBud Productions, Norbud Films y Warner Bros.	Donald Sutherland, Gene Wilder, Hugh Griffith, Jack MacGowran, Ewa Aulin.
1979	Japón	Lady Oscar	Jacques Demy	Jacques Demy	Kitty Films	Catriona MacColl, Barry Stokes, Christine Böhm, Jonas Bergström.
1981	Inglaterra	Miss Morison's Ghosts	John Bruce	Ian Curteis	Anglia Television	Wendy Hiller, Hannah Gordon, Bosco Hogan, Niall Toibin.
1982	Francia	La nuit de Varennes	Ettore Scola	Sergio Amidei	Gaumont	Jean-Louis Barrault, Marcello Mastroianni, Hanna Schygulla, Harvey Keitel.
1985	Francia	Liberté, égalité, choucroute	Jean Yanne	Jean Yanne	Films 21, France 3, y Les Producteurs Associés.	Michel Serrault, Ursula Andress, Jean Poiret, Mimi Coutelier, Catherine Alric.
1994	Canadá	Mesmer	Roger Spottiswoode	Dennis Potter	Accent Entertainment Corporation	Donal Donnelly, Alan Rickman, Anna Thalbach, David Hemblen.
1995	Estados Unidos	Jefferson in Paris	James Ivory	Ruth Praver Jhabvala	Touchstone Pictures y Merchant Ivory Productions.	Nick Nolte, Gwyneth Paltrow, Estelle Eonnet, Thandie Newton, Seth Gilliam, Todd Boyce.
1996	Francia	Beaumarchais l'insolent	Edouard Molinaro	Jean-Claude Brisville	Téléma y StudioCanal	Fabrice Luchini, Sandrine Kiberlain, Manuel Blanc.
1996	Francia	Ridicule	Patrice Leconte	Michel Fessler	Cineplex Odeon Films	Charles Berling, Jean Rochefort, Fanny Ardant, Judith Godrèche.
2001	Estados Unidos	The Affair of the Necklace	Charles Shyer	John Sweet	Alcon Entertainment	Hilary Swank, Simon Baker, Adrien Brody, Joely Richardson.
2012	Francia	Les Adieux à la Reine	Benoît Jacquot	Benoît Jacquot y Gilles Taurand	GMT Productions y Les Films du Lendemain.	Léa Seydoux, Diane Kruger, Virginie Ledoyen, Xavier Beauvois.
2013	Brasil	Casa da Mãe Joana 2	Hugo Carvana	Hugo y Julio Carvana	Globo Filmes e Imagem Filmes	José Wilker, Juliana Paes, Fabiana Karla
2014	Estados Unidos	Mr. Peabody & Sherman	Rob Minkoff	Craig Wright	Dreamworks Animation	Ty Burrell, Lauri Fraser, Leslie Mann.

Tabla 3

Series y filmes históricos para televisión que representan a María Antonieta						
Año	País	Título	Director	Guion	Producción	Reparto
1958	Francia	La mort de Marie-Antoinette (episodio de <i>La caméra explore le temps</i>)	Stellio Lorenzi	André Castelot	Office de Radiodiffusion Télévision Française	Alain Saury, Louis Arbessier, Michel Bouquet, Patrick Rousseff, Annie Ducaux.
1962	Países Bajos	Arme Bitos	Joris Diels	Jean Anouilh	AVRO Television	Cas Baas, Leo de Hartogh, Broes Hartman, Anne-Marie Heijligers.
1962	Francia	L'affaire du collier de la reine (episodio de <i>La caméra explore le temps</i>)	Guy Lessertisseur	André Castelot	Office de Radiodiffusion Télévision Française	Jacques Castelot, Giselle Pascal, Claude Winter, Jacques Morel, Louis Arbessier, Pierre Asso.
1963	Francia e Italia	Le chevalier de Maison Rouge	Claude Barma	Jacques Armand y Barma Armand	Office de Radiodiffusion Télévision Française.	Annie Ducaux, Jean Desailly, François Chaumette, Julien Bertheau, Anne Doat.
1964	Italia	Biblioteca di Studio Uno: La primula rossa	Antonello Falqui	Felice Chiusano y Antonello Falqui	Radiotelevisione Italiana	Tata Giacobetti, Lucia Mannucci, Virgilio Savona, Felice Chiusano.
1970	Italia	Una coccarda per il re	Dante Guardamagna	Flavio Niccolini	Radiotelevisione Italiana	Adriano Amidei, Mariolina Bovo, Anna M.
1973	Francia	Joseph Balsamo	André Hunebelle	Richard Genée, Pierre Nivollet y Friedrich Zell.	Technisonor	Jean Marais, Udo Kier, Louise Marleau, Guy Tréjan.
1975	Estados Unidos	The Legendary Curse of the Hope Diamond	Delbert Mann	George Lefferts	David L. Wolper Productions y Smithsonian Institution.	Jim Boles, Elaine Bolton, Robert Clary, Claudine Longet, Lezlie Dalton, Bradford Dillman, Samantha Eggart..
1975	Francia	Marie-Antoinette	Guy-André Lefranc	Jean Chatenet y Jean Cosmos	TF1	Geneviève Casile, François Dyrek, Pascale Christophe, Robert Rimbaud, Henri Déus.
1976	España	El collar de la reina (episodio de <i>Novela</i>)	Alfredo Castellón			Amparo Pamplona, Charo Soriano, Eusebio Poncela.
1976	Alemania	Waffen für Amerika	Heinz Schirk	Lion Feuchtwanger		Mogens von Gadow, Christine Böhm, Walter Rilla.
1978	Francia	Les grandes conjurations: L'attentat de la rue Nicaise	Victor Vicas	Alain Decaux		Maxence Mailfort, Jean-François Rémi, Hervé Jolly, Didou Kapour, Évelyne Dandry, Jean-Paul Zehnacker.
1979	Francia	La nuit de l'été	Jean-Claude Brialy	Didier Decoin		Marina Vlady, Henri Tisot, Maïa Simon, Ewa Swann.
1979	Japón	ベルサイユのばら (La Rosa de Versalles)	Osamu Dezaki, Yoshio Takeuchi, Tadao Nagahama	Riyoko Ikeda, Yoshimi Shinozaki, Masahiro Yamada y Keiko Sugie.	Tokyo Movie Shinsha	Reiko Tajima, Tarô Shigaki, Hisashi Katsuda, Nachi Nozawa, Keaton Yamada, Keiji Mishima, Miyuki Ueda, Noriko Ohara, Rihoko Yoshida.
1980	Francia	Marie-Antoinette (episodio de <i>Une</i>	Dorothea Brookings y Hugh		BBC, RAI y, TF1.	Béatrice Costantini, Renée Faure, Yves Pignot,

		<i>maison, une histoire)</i>	David			Blanche Ravalec.
1980	Austria	Maria Theresia	Kurt Junek	György Sebestyén	Wien-Film	Jasmine Chirazzi, Ingar Schulmann, Heinz Zuber.
1989	Francia	Marie Antoinette, reine d'un seul amour (episodio de <i>Les jupons de la révolution</i>)	Caroline Huppert	Monique Enckell y Caroline Huppert		Emmanuelle Béart, Dominique Besnehard, Laurent Le Doyen, Isabelle Gélinas.
1989	Francia	La Révolution Française	Robert Enrico y Richard T. Heffron	David Ambrose, Daniel Boulanger, Robert Enrico, Richard T. Heffron y Fred A. Wyler	Les Films Ariane, Films A2.	Klaus Maria Brandauer, François Cluzet, Jane Seymour, Jean-François Balmer, Andrzej Seweryn, Sam Neill.
1989	Francia	La comtesse de Charny	Marion Sarraut	Jean Chatenet	Société Française de Production, TF1.	Anne Jacquemin, Isabelle Guiard, Benoît Vallès, Alain Payen, Jean-François Garreud.
1989	Francia	L'été de la révolution	Lazare Iglesis	Pierre Moustiers		Hervé Bellon, Bruno Cremer, Yolande Folliot, Elia Clavel.
1992	Estados Unidos	The Ghosts of Versailles (ópera)	Brian Large	William M. Hoffman	The Metropolitan Opera	Teresa Stratas, Marilyn Horne, Håkan Hagegård.
1999	Inglaterra	Let them eat cake	Christine Gernon	Peter Learmouth	Tiger Aspect Productions	Dawn French, Jenniffer Saunders, Adrian Scarborough, Elizabeth Berrington.
2005	Francia	Marie Antoinette	Alain Brunard	Alain Brunard, Jean-Michel Caradec'h, Yann Le Gal	Gallery TV Productor: Jean-Philippe Laroche	Michel Fau, Vahina Giocante, Sava Lolov, Alexandra Stewart
2006	Canadá	Marie Antoinette	Francis Leclerc y Yves Simoneau	Jean-Claude Carrière	GMT Productions y Télé-Québec.	Karine Vanasse, Olivier Aubin, Marie-Eve Beaulieu, Danny Gilmore.
2009	Francia	Ce jour là, tout a change - <i>L'évasion de Louis XVI</i>	Arnaud Sélignac	Emmanuel Bézier	Boréales y Expand Drama.	Antoine Gouy, Estelle Skornik, Catherine Aymerie, Adélaïde Bon, Sophie Nounouhi, Erick Deshors, Xavier Aubert.
2010	Francia	C'était Marie-Antoinette	Andy Sommer	Evelyne Lever	Cinétévé	Natacha Régnier, Sonya Yoncheva, Stéphanie d'Oustrac.
2011	Francia	The Legendary Chevalier De Saint-George	Claude Ribbe	Claude Ribbe	Ortheal Productions	Claude Ribbe, Jeremy Banster, Jochen Hägele, Franck Boss.
2011	Francia	Les Procès de l'Histoire	Ghislain Vidal	Stéphane Brizard y Stéphane Miquel.	Injam Productions	Xavier Briere, Yves Carlevaris, Laurent Claret, Lorraine de Sagazan, Stéphanie Reynaud.

CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO – CONCEPTUAL

En este capítulo se exponen los principales conceptos que se articulan en torno a la memoria colectiva y la forma en la que se vinculan con el cine. En primera instancia se define a la memoria colectiva desde la perspectiva de Maurice Halbwachs, considerado como el precursor de los estudios sobre las relaciones entre memoria y sociedad. En esta primera parte se aborda también a la memoria cultural, un concepto muy útil en su capacidad para evidenciar las conexiones entre fenómenos que originalmente fueron considerados como distintos. Aunque pocas veces empleo el término a lo largo de la investigación, es importante abordarlo porque frecuentemente se utiliza como un equivalente del concepto de Halbwachs. Ambos conceptos tienen sus ventajas y desventajas explicativas, y por eso he intentado matizar las diferencias entre ellos y exponer las razones por las que prefiero hablar de memoria colectiva. En tanto que el personaje representado en los filmes evidencia una clara dimensión histórica, también he desarrollado el concepto de memoria histórica, partiendo de las reflexiones de Halbwachs, pero complementándolas con estudios más recientes sobre el tema.

En un segundo momento me enfoco en las cuestiones afectivas y emocionales con las que las representaciones cinematográficas involucran a las audiencias. Desde la psicología social argumento cómo la memoria colectiva tiene un componente altamente afectivo que se ve potenciado a través de un medio que interpela a las personas a través de los sentidos. En este punto, el concepto de memorias prostéticas —propuesto por Alison Landsberg— es imprescindible para explicar las formas en las que el cine ofrece un tipo de conocimiento único que interviene en la configuración de la memoria colectiva. Tomando en cuenta que la memoria colectiva se constituye a partir de sistemas de creencias y explicaciones que circulan en la vida cotidiana, abordo también la teoría de las representaciones sociales, útil para entender cómo los filmes configuran representaciones que determinan muchos de los conocimientos que se tienen sobre el pasado histórico. A continuación, retomo el debate entre la historia escrita y el filme histórico para situar al objeto de estudio dentro de un producto específico que integra los conceptos anteriores: el filme biográfico. Por último, resumo brevemente una teoría sobre la construcción de la identidad que será utilizada como guía para determinar ejes temáticos en el análisis de *María Antonieta*. En tanto que la cuestión identitaria es una dimensión inherente a la memoria colectiva y al filme biográfico, esta teoría me permite

explicar cómo las estrategias narrativas de Sofia Coppola vinculan a las audiencias con la identidad de la protagonista, y ponen en «funcionamiento» los conceptos teóricos que aquí se exponen.

1.1. Memoria colectiva

Aunque la memoria tiene una larga trayectoria como objeto de estudio científico (particularmente con perspectivas biológicas e individuales), fue hasta principios del siglo XX cuando el fenómeno de la memoria cobró interés al interior de las ciencias sociales. Por un lado, las aportaciones del filósofo Henri Bergson cambiaron la concepción de la memoria, un fenómeno que hasta entonces estuvo asociado principalmente con cuestiones orgánico-biológicas, en detrimento de las cognitivas y sociales. Por el otro, fue Maurice Halbwachs quien consolidó una teoría social sobre la memoria al trascender las reflexiones que inicialmente propuso Bergson: para éste, la memoria era un fenómeno que bien podía entenderse en términos privados e individuales. Como veremos a lo largo del capítulo, Halbwachs argumenta que incluso estos recuerdos que parecen tener su origen en repositorios de memorias privadas, siempre son resultado de nuestras relaciones con muchos grupos, es decir, que en el fondo siempre tienen un carácter social.

Halbwachs plantea que no existe una «memoria pura» —como diría Bergson—; más bien, estaríamos refiriéndonos a una «memoria individual». Esto tampoco implica que existan recuerdos completamente individuales, sino que estos recuerdos —que nos parecen totalmente personales— reaparecen «como consecuencia de varias series de pensamientos colectivos enmarañados, y no podemos atribuirlo [el recuerdo] exclusivamente a ninguno de ellos, nos imaginamos que es independiente de él, y oponemos la unidad de éste a la multiplicidad de aquellos» (Halbwachs, 2004b:51). Es así que todos nuestros recuerdos están vinculados a imágenes que representan otras personas, pues no existe posibilidad de pensar y rememorar fuera de los marcos sociales (tiempo, espacio y lenguaje) que los hombres construyen para fijar y recuperar sus recuerdos.

Una de las premisas básicas de la memoria colectiva es que los recuerdos siempre se ajustan a nuestro presente: para Halbwachs, la memoria implica una continuidad entre pasado y presente en razón de que reposicionamos acontecimientos alejados de nuestro espacio y tiempo en un marco actual que los contiene a todos. Por eso establece que la **memoria colectiva** es:

Una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que el pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición no va más allá de los límites de este grupo [...] la memoria de una sociedad se extiende hasta donde puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos que la componen (Halbwachs, 2004b:83-84).

Sin embargo, a pesar de que los miembros de un grupo se disgreguen y dejen de mantener vivos ciertos recuerdos, algunos marcos sociales permanecen (aunque su contenido se modifique de una época a otra) en función de lo que ahí fue experimentado o guardado. Estos marcos funcionan como recipientes que albergan sucesos significativos, y que posteriormente son recuperados por otras personas: «el recuerdo no está en la cabeza sino que se vuelve posible en virtud del marco social» (Juárez, Arciga y Mendoza, 2012:20). En este sentido apunta la noción de *lieux de memoire* de Pierre Nora, sitios de memoria cuyo significado gira alrededor de la memoria, la historia y la nación. Estos sitios pueden ser entendidos de manera amplia como unidades significativas —de orden material o ideal— que el tiempo y la sociedad convierten en elemento simbólico de alguna comunidad (Candau, 2002). Es por eso que los sitios de memoria evocan el recuerdo no solo en su acepción espacial, pues también incluyen «locaciones geográficas, edificios, monumentos y obras de arte, así como personajes históricos, memoriales, textos científicos y filosóficos, o acciones simbólicas» (Erll, 2011:23). Todos estos elementos pueden actuar como laboratorios en constante renovación que evalúan el pasado desde el presente.

Desde esta perspectiva, los personajes históricos que se recuperan en el cine pueden entenderse como sitios de memoria. Son sujetos históricos que por determinadas razones continúan haciendo eco en la cultura contemporánea; su recuerdo subsiste en virtud de nuevas circunstancias que permiten apropiarse de alguno de los múltiples significados que su imagen evoca. Halbwachs concuerda con esto cuando afirma que a pesar de que todos los días caen en el olvido personas que mueren, «solamente se transmiten y se mantienen los nombres de los ancestros cuyos recuerdos están siempre vivos, porque los hombres de hoy les rinden culto, y permanecen ficticiamente en relación con ellos» (Halbwachs, 2004a:199). Existe entonces una intención por rescatar figuras históricas que tienen un significado específico en la época en la que resurgen. De ahí que en esta

investigación se considere a la memoria colectiva como un proceso que reconstruye un pasado significativo en torno a un personaje histórico cuyo legado adquiere importancia en el presente. Esto contribuye a la construcción de narraciones e identidades que tejen el pasado, el presente y el futuro de los miembros de una cultura, en un momento determinado.

Es importante mencionar que Halbwachs posibilita la memoria colectiva en función de marcos sociales que comparten los individuos. El autor los define como «instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad» (2004a:10). Si bien Halbwachs identifica al tiempo, al espacio y al lenguaje como los marcos sociales de la memoria, también es posible entenderlos de una manera más amplia como patrones de pensamiento o esquemas cognitivos que guían nuestra percepción y nuestras memorias en alguna dirección en particular (Erll, 2011). Así, los objetos materiales que permiten el recuerdo no solo facilitan lo que debería de recordarse, sino incluso la manera en la que debería conducirse dicho recuerdo (Radley, 1990). Como productos culturales que actualizan y reproducen la memoria colectiva, los filmes históricos dirigen los usos futuros del recuerdo al construir imágenes del pasado que se relacionan estrechamente con las condiciones sociales del presente. En este sentido, la película de Sofia Coppola puede verse como una reconstrucción histórica (o una historia renovada) que alude tanto al pasado histórico del personaje como a las condiciones que se viven en el presente. En otras palabras, como un lugar de memoria.

1.2. Memoria cultural

El concepto de memoria cultural fue introducido a finales de 1980 por Aleida y Jan Assman. Parte de la distinción entre dos registros de Halbwachs: una memoria basada en las interacciones y comunicaciones del día a día, y otra memoria colectiva que se encuentra más institucionalizada y que se reproduce por medio de rituales (Erll, 2011). A la primera se le denomina memoria comunicativa y pertenece al terreno de la historia oral. En este registro todas las interpretaciones sobre el pasado son válidas, independientemente del miembro de la comunidad que evoque el recuerdo. Por el contrario, la segunda, que se refiere precisamente a la **memoria cultural**, se trata de una memoria objetivada con intenciones claras en torno a su institucionalización. Assman ofrece así la siguiente definición:

El concepto de memoria cultural reúne ese cuerpo de textos, imágenes y rituales reutilizables que son específicos a cada sociedad en cada época, cuyo “cultivo” contribuye a estabilizar y expresar la imagen propia de una sociedad. A partir de ese conocimiento colectivo, durante la mayor parte (pero no exclusivamente) del pasado, cada grupo basa su conciencia de unidad y particularidad (Assmann, 1995:132).

Entre memoria comunicativa y memoria cultural, Assman contrapone nociones y formas de recordar a partir de los contenidos, las formas, los medios, la estructura temporal y los transmisores de la memoria. Mientras los contenidos en la memoria comunicativa aluden a experiencias dentro de los marcos sociales autobiográficos y de un pasado reciente, los de la memoria cultural se refieren a un pasado mítico perteneciente a la historia antigua. Mientras las formas de la primera son tradiciones informales generadas a través de la interacción y la experiencia diaria, las de la segunda se encuentran conscientemente establecidas y altamente formalizadas. Mientras los transmisores de la memoria comunicativa no son específicos y pueden venir de cualquier individuo al interior de una comunidad, los de la memoria cultural son *gatekeepers* especializados, jerárquicamente estructurados.

Aunque en primera instancia parece que la distinción entre memoria comunicativa y memoria cultural radica en la necesidad de diferenciar entre eventos contemporáneos y aquellos pertenecientes a un tiempo más distante o lejano, lo que esencialmente distingue a la memoria cultural es su necesidad de estar legitimada. «A diferencia de la memoria comunicativa, [la memoria cultural] existe en formas incorpóreas y requiere de instituciones para su preservación y reincorporamiento» (Assman, 2010:111). Lo que es más, «para su actualización, requiere de ciertas ocasiones en las que una comunidad se reúne para una celebración. Esto es lo que nos proponemos llamar “memoria cultural”» (2010:112).

Es importante señalar que en un determinado contexto histórico un evento puede ser objeto tanto de la memoria comunicativa como de la memoria cultural. La distinción que trazan los autores responde entonces a una intención por identificar el modo de recordar de una comunidad, así como la forma particular en la que se forja y se reproduce la memoria colectiva. Así, la proliferación de múltiples conceptos sobre memoria (memoria colectiva, memoria cultural, memoria histórica,

memoria prostética, memoria social, etc.) no significa que existan fenómenos distintos, sino enfoques teóricos y analíticos que ayudan a explicar las formas en que se transmite la memoria. Después de todo, estas formas de transmisión de la memoria no pueden ser separadas en la realidad: todas forman parte de una conciencia colectiva anclada en mentes individuales a las que se adscriben actos de recuerdo y olvido.

En este sentido apunta la crítica de Marc Bloch (1999) sobre los problemas que surgen cuando se agrega el adjetivo «colectivo» a conceptos como memoria, recuerdo u olvido. El autor afirma que no hay necesidad de adjudicar fenómenos socioculturales a operaciones que en primera instancia son realizadas por individuos. Si el propio concepto de memoria —referido en su nivel individual— ya se encuentra asociado a un cúmulo de metáforas (no podemos aprehender el recuerdo en forma material), extrapolarlo a un nivel colectivo puede ser sugestivo pero riesgoso: los encadenamientos de significados metaforizados podrían ser interminables.

Aún así, parece imposible concebir a la memoria sin metáforas. Al respecto, Astrid Erll (2011) dice que cuando usamos el concepto de memoria cultural lo hacemos empleando dos tipos de tropos: como metonimia³ y como metáfora⁴. En el primero, el «recuerdo cultural» se concibe como un acto individual. Esto significa que cuando hablamos de la memoria como un fenómeno de la cultura, hacemos uso literal del concepto «memoria» y un uso metonímico del atributo «cultural» — que haría referencia a los contextos socioculturales que intervienen en la memoria individual. En el segundo tropo, metaforizaríamos el término memoria para hacer alusión a la «memoria de una cultura» o el «recuerdo de una sociedad».

Visto así, existen dos maneras fundamentales de concebir la relación entre cultura y memoria y por lo tanto, del concepto de Jan Assman. Esta distinción de Astrid Erll concuerda con la que Jeffrey Olick (2011) propone para diferenciar entre memorias individuales socialmente enmarcadas, y memorias que corresponden al terreno de las representaciones colectivas. Para referirse a las primeras, Olick acuña el término *memoria colectada*. Este concepto alude a cómo el sujeto se apropia de diversos elementos de una cultura para actuar con base en ellos. En este nivel actuamos en función de normas y valores compartidos socialmente (los marcos sociales de la memoria),

³ Tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa, tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc. Ejemplos: las *canas* por la *vejez*; leer a *Virgilio*, por leer las obras de Virgilio; el *laurel* por la *gloria*.

⁴ Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita. Por ejemplo, las perlas del rocío, la primavera de la vida, refrenar las pasiones.

asumiendo en todo momento que sólo los individuos tienen la capacidad para recordar (ya sea que lo hagan solos o en grupo). El segundo nivel (el metafórico de acuerdo a Erll) sería propiamente la *memoria colectiva*, un término que refiere al conjunto de símbolos, instituciones sociales, *media* y prácticas que no pueden atribuirse a individuos particulares. Este segundo enfoque es necesario para explicar memorias de largo alcance como tradiciones o mitologías que escapan de los esfuerzos individuales por contenerlas. Además, «no es que recordemos como miembros de grupos [*memoria colectada*], sino que constituimos a esos grupos y a sus miembros de manera simultánea en el acto» (Olick, 2011:228).

Como he mencionado, estas distinciones responden a estrategias metodológicas más que a una verdadera distinción ontológica. Así como los contextos socioculturales moldean y estructuran las memorias individuales, la memoria de una colectividad sólo puede realizarse y actualizarse a través de mentes individuales. Mantener estas distinciones es una forma de enfocarse en el análisis de la influencia mutua entre formas de recordar: sólo en virtud de la interacción entre memoria social y cognitiva es como emerge la memoria de una cultura.

Otra problemática que supone el concepto de memoria cultural es que, como tropo, se vuelve superfluo:

Sus críticos arguyen, primero, que la memoria individual sigue siendo memoria individual, incluso cuando sus aspectos culturales son enfatizados, y, segundo, que memoria cultural en el nivel colectivo es una mala metáfora porque aglomera fenómenos heterogéneos que podrían reemplazarse tan fácilmente con conceptos tan familiares como “tradición”, “mito” o “conciencia histórica” (Erll, 2011:98).

En efecto, al igual que la memoria colectiva, memoria cultural es un concepto que abarca un amplio espectro de fenómenos biológicos, cognitivos, sociales y culturales. En ellos se subsumen fenómenos como tradiciones, canon, rituales, comunicación cara a cara, monumentos, experiencia vivida, memorias prostéticas, etc. Por otro lado, aunque este tipo de conceptos parecen borrar las sutiles gradaciones entre los fenómenos que agrupan,

Precisamente la cualidad paraguas del término memoria cultural es la que nos permite ver las relaciones (a veces funcionales, a veces analógicas, a veces metafóricas) entre fenómenos que

originalmente fueron concebidos como distintos, y por lo tanto trazar conexiones entre tradición y canon, monumentos y conciencia histórica, comunicación familiar y circuitos neuronales (Erl, 2011:99).

En resumen, que aunque las metáforas y metonimias pueden ser enriquecedoras para abarcar o acotar distintos fenómenos, es importante ser conscientes de qué tan adecuada es la transferencia de significado, su productividad para las preguntas de investigación y el riesgo de que connote otra cosa que no era la intención. Dicho esto, el concepto de Jan Assman representa una metáfora productiva que contribuye a poner en relación conceptos y fenómenos que se separan para efectos analíticos. En lo que respecta a la presente investigación, opté por emplear como concepto principal *memoria colectiva*. En primer lugar, porque el concepto de Halbwachs me permite enfatizar la naturaleza colectiva en la que se produce y se recibe la actividad cinematográfica. Pero aún más importante, porque la acepción original del concepto de Jan Assman alude a formas institucionalizadas en las que se transmite la memoria. Si bien podría argumentarse que el cine es una institución que legitima imaginarios sociales, me parece que la recepción cinematográfica siempre implica una decisión personal por parte de un individuo que no necesariamente se inscribe en las formas ritualizadas y legitimadas a las que se refiere Assman. Sí, asistir al cine puede considerarse todo un ritual, pero actualmente existen muchas otras maneras de acceder a los productos de la industria cinematográfica: por internet, alquilando DVD, proyecciones en escuelas, etc. La idea es respetar el sentido específico y original del concepto de Assman. Por el contrario, el de Halbwachs me permite analizar a la memoria en una amplitud de situaciones y contextos sociales. Así, emplearé el concepto de memoria cultural solamente en aquellas instancias que me parezcan encaminadas hacia la teoría de Jan y Aleida Assman.

1.3. Memoria histórica

Historia y memoria son los conceptos que están al centro de los estudios contemporáneos sobre las relaciones entre memoria y sociedad. En torno a ellos se ha establecido todo un debate sobre el cuestionamiento de si la historiografía no es por sí misma una forma de memoria cultural. Al respecto es importante hacer referencia a Mario Carretero, quien reflexiona sobre el papel central de

la historia en la construcción de discursos nacionalistas que legitiman los proyectos de los Estados-Nación. La premisa es que la finalidad de lo que en las escuelas se enseña bajo el nombre de «historia» es la de «construir una identidad colectiva estable, crear un espacio de pertenencia sólido en el que los futuros ciudadanos se sientan acogidos y reconfortados» (Álvarez Junco, en Carretero 2007:11). Lejos de ser la retransmisión de un discurso historiográfico, la historia que se enseña en las escuelas sería una deformación de la «verdadera» historia, es decir, la historia académica que construye un discurso crítico sobre los acontecimientos del pasado. Carretero retoma entonces tres sentidos o registros de la historia:

Por una parte, el registro de la historia que aparece en la escuela. Por otra parte, el de la historia cotidiana, como elemento de una memoria colectiva que, de una forma u otra, se inscribe permanentemente —experiencia y formación mediante— en la mente y en los cuerpos de los miembros de una sociedad, y articula relatos compartidos en torno de la identidad, los sistemas de valores y las creencias comunes. Por último existe la historia académica o historiografía, que cultivan los historiadores y los científicos sociales, de acuerdo con la lógica disciplinaria de un saber instituido bajo condiciones sociales e institucionales específicas (Carretero, 2007:36).

El autor afirma que en el momento en el que el «saber sabio» de la historia académica sufre una transposición didáctica para constituirse en «saber escolar» —en el ámbito educativo—, la historia queda deformada: estaríamos ante una enseñanza que, en detrimento del pensamiento crítico y la inclusión de la mirada del otro, refleja un apego emotivo con los símbolos y los relatos de la identidad nacional. En otras palabras, estamos ante una tensión irresuelta entre la racionalidad crítica de la Ilustración (historia académica) y la emotividad identitaria del Romanticismo (historia escolar). Mientras la primera pretende crear un sentido crítico sobre el devenir histórico, la segunda discrimina entre «nosotros» y los «otros», constituyéndose en un instrumento que construye una identidad relacional al definir quienes son «los buenos» y quienes «los malos». Esto plantea la posibilidad de enseñar otro tipo de historias y abre el debate sobre si existen maneras de establecer relaciones de continuidad entre pasado y presente.

Una posible dirección para explorar las continuidades entre pasado y presente la hallamos en la memoria colectiva:

Esa comunidad de recuerdos o representaciones del pasado de la que diversos grupos sociales, políticos y culturales se dotan a sí mismos para armar los registros de su genealogía, tenerse en pie en el presente y defenderse de los riesgos y acontecimientos futuros, tanto en un sentido positivo como en uno negativo. La memoria colectiva suele estar repleta de héroes, mitos y ritos que dan forma a sus contenidos y, por ende, posee también una alta dosis de directivas éticas y prescripciones morales (Carretero, 2007:39)

Así como la historia escolar entra en conflicto con la historia académica, la historia cotidiana entra en contacto con los otros registros históricos y los resignifica de modo informal. Como parte del corpus de conocimientos que se integran a la memoria colectiva, la historia cotidiana utiliza estos referentes para interpretar el pasado en función de temas y preocupaciones que en el presente le interesan a una sociedad. La amalgama de estos tres registros históricos se convierte así en una memoria colectiva que «se inscribe materialmente en los cuerpos, las mentes y los ambientes humanos, así como en los museos, los filmes históricos y todas las narraciones respectivas» (Carretero, 2007:39).

Lo anterior explica por qué el contexto de la Gran Depresión en el que se rodó el primer filme biográfico estadounidense de María Antonieta (*Marie Antoinette*, 1938) «moldeó la manera en la que la vida de la reina francesa fue representada en el cine, generando una visión muy precisa de géneros durante la Francia del Antiguo Régimen» (Mason, 2003: 241). En una época en la que comenzaron a erosionarse las viejas estructuras familiares y los roles sexuales de los estadounidenses, se rescató un personaje que en su tiempo «fue el emblema (y víctima sacrificial) de la temida desintegración de las fronteras de género que acompañaron a la Revolución» (Hunt, 2003:131). De forma similar, en una Francia que durante la posguerra comenzaba a recuperarse económicamente, María Antonieta —un ícono de este país— resultó un personaje histórico adecuado para el momento. De ahí que el filme biográfico de Jean Delannoy (*Marie-Antoinette, Reine de France*, 1956), quisiera «reivindicar en la propia Francia un personaje que no salía del todo bien parado en los manuales de Historia. El propio título que Delannoy dio a su película es muy

esclarecedor: *Marie-Antoinette, reine de France*» (Martín y Rubio, 1991:229). Al proponer una historia empática que revirtiera el hecho de que «a través de su rechazo [María Antonieta] y lo que ella simbolizaba [durante la Revolución], los hombres republicanos podían reforzar sus vínculos mutuamente» (Hunt, 2003:134), el filme de Delannoy creó las condiciones necesarias para el surgimiento de las llamadas *contramemorias*. Sin ignorar las intenciones que hay detrás de este tipo de memorias, lo cierto es que como parte de la memoria colectiva, contribuyen a que los tres registros de la historia se fragmenten y se diferencien, permitiendo que la percepción de la historia deje de ser homogénea (Carretero, 2007).

En este punto es importante abordar la discusión sobre la oposición entre los conceptos de historia y memoria. Desde sus orígenes en el siglo V, la historiografía marcó un distanciamiento intencional con respecto a la memoria. Esta se consideró durante mucho tiempo como una práctica subjetiva y poco reflexiva que no tenía lugar en la práctica científica de la historia. De hecho, la historia se concebía como «un saber diferenciado de la práctica de la memoria, desinteresado y objetivo, regido por la búsqueda de la verdad y no por usos políticos, públicos o ideológicos» (Carretero, 2007:172).

Con estas ideas en el seno de la práctica historiográfica, resulta interesante que a principios del siglo XX (cuando se abrazó el positivismo al interior de la disciplina), las relaciones entre memoria e historia comenzaron a repensarse. En un principio, las diferencias entre ambos conceptos se acentuaron. Por ejemplo, aunque Maurice Halbwachs eventualmente propuso una definición de memoria histórica, el concepto seguía pareciéndole paradójico y poco afortunado. De hecho, el autor explicita su mutua exclusión al afirmar que «la historia comienza en el punto donde termina la tradición, momento en que se apaga o se descompone la memoria social. Mientras un recuerdo sigue vivo, es inútil fijarlo por escrito, ni siquiera fijarlo pura y simplemente» (2004b:80). Al perderse el grupo de personas que mantenían el recuerdo, la única forma de hacer que perdure es a través de la palabra escrita que permanece en el tiempo.

Por su parte, Mario Carretero argumenta que hoy en día sucede precisamente lo contrario: «en la crisis global del proyecto histórico, son las memorias (con minúscula y plural) las que hacen su entrada; entran en el punto en que “se acaba” la razón positiva y en que “se descompone” la Historia (con mayúscula y singular)» (2007:175). En esta perspectiva la práctica histórica comienza a desafiar

versiones oficiales del pasado; a partir de la memoria se permite que las historias de los «otros» se integren como conocimiento válido. Historia y memoria se sitúan entonces en relación con un pasado del cual «los hombres del presente son deudores, un pasado que puede dejar de estar clausurado y de ser irrevocable para volverse indeterminado y abierto» (Carretero, 2007:174). En este sentido, historia y memoria son herramientas culturales distintas vinculadas a la misma necesidad profundamente humana de contar historias. Ambas construyen narraciones sobre el pasado común de los miembros de una cultura, y lo hacen de acuerdo con objetivos y procedimientos diferentes. (Carretero, Rosa y González, 2006).

Aunque es comprensible que Halbwachs opusiera memoria e historia debido a la época en la que le tocó vivir (los criterios científicos de la historiografía marcaban esta tendencia), el hecho de que aun así haya intentado ofrecer una definición de **memoria histórica** permite constatar cómo ambas están profundamente vinculadas:

Así pues, cabría distinguir dos memorias, que podemos denominar, por ejemplo, una memoria interior o interna y otra exterior, o bien una memoria personal y otra memoria social. Podríamos decir aún con más precisión: memoria autobiográfica y memoria histórica. La primera se apoyaría en la segunda, ya que al fin y al cabo la historia de nuestra vida forma parte de la historia general. Pero la segunda sería, naturalmente, mucho más amplia que la primera. Por otra parte, sólo nos representaría el pasado de forma resumida y esquemática, mientras que la memoria de nuestra vida nos ofrecería una representación mucho más continua y densa (Halbwachs, 2004b: 55).

En otro pasaje, el autor sostiene que en la memoria que denominamos histórica sólo se incluyen los acontecimientos de índole nacional o internacional que no pudimos conocer de primera mano. Este tipo de memoria —nos dice Halbwachs— funciona entonces como una marca exterior que en principio es ajena al individuo (acontecimientos históricos que la academia construye), pero que al dejar su impronta en la vida individual, se integra a la memoria colectiva. Así, dotamos de sentido personal a la memoria histórica en el momento en el que la asociamos a nuestros propios recuerdos. Este tipo de posicionamiento corresponde a lo que Alison Landsberg denomina memorias prostéticas, una propuesta teórica que se abordará más adelante. En cualquier caso, lo importante es

dejar claro que desde esta perspectiva la memoria histórica forma parte de la memoria colectiva. Como dice Halbwachs, nuestra memoria personal siempre formará parte de la historia en general, una historia que constantemente se resignifica a través de la historia cotidiana, y que contribuye a construir identidades colectivas a partir de la inclusión de referentes históricos. Con esto se puede decir que la memoria histórica pasaría a ser la parte historizada de la memoria colectiva, o como lo identifica Carretero, la historia cotidiana.

Hoy en día la oposición entre memoria e historia deja de tener sentido. Aceptar que la historiografía funge como custodio de la conciencia histórica (al señalar los usos «correctos» o «incorrectos» del pasado), es ignorar que, al igual que en el acto de recordar, toda historia escrita es un proceso narrativo en construcción, profundamente imbuido de patrones culturales e ideológicos. En todo caso, la historiografía es tan solo una de las formas con las que se hace referencia al pasado. Incluso podría decirse que se trata de una memoria cultural institucionalizada como práctica científica. El abordaje de las relaciones entre la historia, la memoria y el cine resulta mucho más enriquecedor en el momento en el que dejamos de verlos como prácticas excluyentes, como si se trataran de procesos o fenómenos sociales completamente distintos. Todos son *modos de recordar* al interior de una sociedad que siempre se encuentra enmarcada por contextos socioculturales. Este enfoque parte de que el pasado no es algo *dado*, sino algo que continuamente se reconstruye y se representa. En el caso que atañe a esta investigación, a través del cine.

1.4. Memoria colectiva y afectividad

En *Los marcos sociales de la memoria* (2004a) Maurice Halbwachs construye un argumento en torno a la imposibilidad de recuperar recuerdos, en el sentido de «hallarlos» tal y como sucedieron. En su lugar, el autor apuesta por una reconstrucción del recuerdo basada en el intercambio recíproco entre el pasado evocado y las emociones presentes. Es decir, que lejos de traer a nuestro presente un recuerdo tal y como alguna vez sucedió, lo reconstruimos a partir de nuestro estado anímico o emocional: adaptamos ese recuerdo a nuestras circunstancias actuales. Este proceso —sugiere Halbwachs— es lo que nos hace sentir que el pasado revive en el presente, al mismo tiempo en el que abandonamos el presente para regresar al pasado.

Aunque Halbwachs abordó estas cuestiones desde que su libro se publicó en 1925, el estudio sobre las relaciones entre emociones y memoria colectiva es algo relativamente reciente. Su interés en la academia fue producto de la crítica que en los años setenta del siglo pasado se le hizo a la psicología social, en relación a los aspectos que estaban siendo ignorados en el ámbito de la memoria (Gutierrez, 2012). De una afectividad abordada exclusivamente en términos subjetivos, se pasó al replanteamiento de los fenómenos afectivos como producto de los procesos de interacción social. Y como se verá más adelante —particularmente con las memorias prostéticas— también se dejó de enfrentar a la cognición con la emoción, para comenzar a verlas como procesos simultáneos con los que se construyen memorias personales y colectivas.

Evidentemente las emociones están presentes en nuestras vidas diarias e intervienen en cada uno de nuestros actos —ya sea que se traten de conductas privadas o en compañía de otras personas. Aunque los afectos, las emociones y los sentimientos tienen una terminología específica desde la psicología, podemos englobarlos a todos bajo el concepto más general de afectividad. Pablo Fernández define a la afectividad como:

El nombre genérico del proceso y estructura general de los demás términos afectivos, tales como pasión, sentimiento, ánimo, emoción, sensación, los cuáles, a decir verdad, no son tan específicos, ya que en realidad son intercambiables, a veces como sinónimos y a veces no, tal y como se usan por lo general en el lenguaje cotidiano, donde a veces decimos “sensación” y a veces “emoción” (2000:13).

Al margen de la especificidad de discursos que pudieran existir alrededor de los componentes de la afectividad humana, lo importante es que los sentimientos son sociales porque surgen durante la interacción entre personas, grupos, y colectivos: toda afectividad se construye al interior de una colectividad. Para constatarlo basta con reconocer que si nos enojamos o nos sentimos contentos, se debe a que interactuamos con otras personas. Lo que es más, externamos dichas emociones como parte de una colectividad en la que aprendemos a imitar comportamientos y actitudes. Así (en la misma lógica en la que Halbwachs compara la memoria personal y la colectiva), aunque a primera vista las manifestaciones afectivas se nos presenten como comportamientos meramente

individuales, nuestras emociones son producto de los grupos y los contextos socioculturales en donde nos movemos.

Si la afectividad es un fenómeno social porque se construye y emerge en la interacción con otros, en una época marcada por las tecnologías de la comunicación (como el cine y la televisión), dicha interacción deja de limitarse a lo que comúnmente denominamos interacción cara a cara. Estas tecnologías tienen la capacidad para recrear presentes, pasados o futuros de manera muy similar a como los experimentamos en la vida diaria. Por extensión, redefinen las maneras en las que experimentamos la afectividad, al grado de que nuestras interacciones y la construcción de nuestras subjetividades ya no se estructuran exclusivamente al entrar en contacto con personas físicas. Esta es precisamente la propuesta de John Tomlinson (2001), quien afirma que los medios de comunicación (retomando la metáfora de Marshall McLuhan [1994] de las tecnologías como «extensiones espaciales» de los sentidos humanos) redefinen lo que entendemos por intimidad.

Generalmente entendemos a la intimidad como un contacto profundo con otra persona, o una interacción inmediata con algún grado de contacto corporal. Lo íntimo sería entonces lo contrario al distanciamiento. Incluso llegamos a considerar a los medios de comunicación como perturbadores de esta intimidad: «el mundo exterior penetra en el interior» (Tomlinson, 2001:190). Sin embargo, si observáramos con mayor detenimiento la manera en la que actuamos cuando hacemos uso de los medios, nos daríamos cuenta de que, a falta de una presencia humana física, la comunicación resultante se ve reforzada en un nivel distinto de intimidad. Para demostrarlo, Tomlinson retoma un ejemplo de Anthony Giddens: «una persona puede hallarse en el teléfono a 20,000 km de distancia y por el tiempo que dure la conversación, estar más ligada mediante sus respuestas que otros que se encuentren sentados en la misma habitación» (citado en Tomlinson, 2001:192). Esto se debe a que nos concentramos más en la voz del interlocutor y enfocamos toda nuestra atención en ella.

Es en este sentido como las tecnologías de la comunicación configuran sus propias formas de intimidad que redefinen las situaciones en las que experimentamos sentimientos y emociones. El ejemplo anterior del teléfono también aplica en el caso del cine: tenemos que enfocarnos exclusivamente en la pantalla si queremos entender lo que se nos está contando. Esta focalización de nuestra atención —inherente a la recepción cinematográfica— adquiere mayor relevancia cuando se

tratan de filmes biográficos. En este subgénero que invita a las audiencias a identificarse con el personaje principal:

La intimidad se vuelve pública en el sentido de que establece un mundo vivido mediado de forma masiva en el que cualquiera (y cuantos quieran) pueden experimentar una relación imaginaria de intimidad con figuras públicas con las que nunca se encontrará, pero que no es menos intensamente real en su presencia mediada (Tomlinson, 2001:198).

El cine es entonces un ejemplo de intimidad pública que permite entablar relaciones imaginarias con personajes ficticios, o que alguna vez existieron. Aunque no haya posibilidad de conocerlos, las audiencias pueden experimentar una conexión con ellos. Y esta conexión es propiciada por las emociones y los sentimientos que el filme despierta en el espectador. En vista de que «las actividades sociales de recuerdo y re-construcción compartida de hechos emocionales [como el cine] contribuyen a reforzar la cohesión general y a mantener y elaborar creencias compartidas» (Gutiérrez, 2012:173), podemos convenir en la existencia de un vínculo fundamental entre memoria colectiva y afectividad. Por lo tanto, si las emociones y sentimientos son capaces de reforzar, rechazar o negociar el significado que los filmes históricos nos plantean, el cine se nos presenta como un poderoso medio para moldear la representación de personajes del pasado en la memoria colectiva.

La memoria colectiva es pues, una memoria afectiva. Frederic Bartlett (1995) así lo entiende al afirmar que cuando intentamos recordar algo, lo primero que nos llega no es el recuerdo como tal, sino un afecto a una «actitud cargada» —similar a como cuando Halbwachs señala que reconstruimos nuestros recuerdos al permearlos con el cúmulo de preocupaciones y emociones actuales. Para reforzar la idea de que la memoria colectiva es una memoria afectiva, es interesante retomar el concepto de «reparto social» de las emociones de Bernard Rimé (1991). Esta noción que deriva de la psicología social de las emociones hace referencia al proceso por el que los individuos refuerzan la memoria a partir de estímulos externos. El proceso consta de dos etapas distintas pero relacionadas. La primera es el *compartir social* y se refiere a cómo las personas reconstruyen el recuerdo de manera interpersonal; la segunda involucra un estímulo externo que nos obliga a tomar una postura ante el acontecimiento rememorado. En términos cinematográficos, el filme constituye

el estímulo externo que nos obliga a tomar posición con respecto a los personajes históricos que se nos presentan, y de los que anteriormente teníamos una idea, por más vaga que pueda ser, que provino de libros, conversaciones con otras personas, u otros filmes.

Los estudios de Bartlett concluyen en que la mayoría de las experiencias emocionales se comparten con otras personas poco después del estímulo externo. O sea que estas experiencias estimulan en gran medida el contacto social y la comunicación. Charles Blondel también considera una necesidad el intercambio de experiencias emocionales:

Para abrirse, los estados afectivos necesitan un medio social que se les adapte y que estén hechos no solamente de lo que significan para nosotros, sino también de lo que son para otros y de la acogida que reciben [...] tenemos más horror a la soledad moral que a la material. Nuestros estados afectivos quieren ser aprobados, es decir, compartidos (citado en Gutiérrez, 2012:171).

En efecto, tememos más a la soledad moral que a la material. Al respecto, R.J. Raack (1983) nos habla de la historia como una forma de «profilaxis psicológica» que evita que nos sintamos solos o aislados: a través de la historia constatamos la existencia de otras personas que, como nosotros, experimentaron situaciones similares. Esta necesidad de compartir experiencias emocionales a través de medios como el cine puede explicarse a partir de lo que John B. Thompson (2006) llama mediación extendida. En términos de recepción fílmica, las audiencias forman parte de comunidades discursivas que van más allá del contexto local de recepción, es decir, de las salas de cine o de la casa en donde se vio la película. Tenemos la necesidad de compartir nuestra experiencias (¿quién no comenta con otras personas, por breve que sea, qué le pareció la última película que acaba de ver?) y es por ello que ingresamos en un proceso de mediación extendida. En este proceso los mensajes recibidos a través de los medios se adaptan y se dispersan hacia un círculo cada vez más amplio de receptores secundarios. De este modo «las audiencias pueden adquirir información acerca de sucesos que no experimentaron directamente ni presenciaron a través de los medios» (2006:354).

Además, si «mediante el lenguaje objetivamos nuestros afectos, sentimientos e ideas acerca del mundo» (Gutiérrez, 2012:176), el lenguaje cinematográfico integra diversos procesos subjetivos que tanto los realizadores como las audiencias compartimos. Dichos procesos —objetivados en

códigos compartidos con los que el cine nos hace reír, llorar o emocionar— son los que nos incitan a compartir nuestra experiencia con otras personas, y a construir la afectividad en términos colectivos.

Al asociar al recuerdo con las emociones, podemos ver que la afectividad y la memoria colectiva se construyen mutua y simultáneamente. El cine como extensión de nuestros sentidos, o sea, como medio que nos invita a experimentar, a sentir y a emocionarnos con personajes del pasado (con los que podemos identificarnos), nos permite compartir y negociar narrativas históricas en donde lo afectivo se constituye como la base común. Este punto de encuentro es algo poderoso pues la afectividad nos mueve, nos afecta y nos incita a adoptar un punto de vista o una posición con respecto a la historia que se nos presenta. Como se verá a continuación, estas memorias que nunca vivimos pero que experimentamos a través de las películas, pueden llegar a afectar la subjetividad de las personas. Son apropiadas momentáneamente por las audiencias y les permiten ver el mundo con ojos distintos. La empatía que este proceso genera constituye una manera única y productiva de complementar lo cognitivo con lo afectivo, y por lo tanto, de acceder a un nuevo modo de conocimiento sobre el pasado.

1.5. Memorias prostéticas

Como cualquier otro fenómeno social la memoria se encuentra históricamente determinada. Esto significa que la manera en la que las sociedades recuerdan no es la misma a través del tiempo: cambia constantemente en virtud de los marcos sociales de la memoria. Ahora bien, si la memoria depende de las maneras en las que negociamos nuestra relación con el pasado, es evidente que las nuevas tecnologías de cada época posibilitan nuevas formas de acercarnos al pasado. Por ejemplo, Benedict Anderson (1993) señala que durante la Edad Media el arte pictórico religioso comenzó a representar personajes bíblicos ataviados con ropajes contemporáneos (en lugar de los que histórica y culturalmente les corresponderían). Aunque la estrategia propiciaba la identificación con el personaje, también colapsaba el pasado en el presente: «el pensamiento cristiano medieval no tenía una concepción de la historia como una cadena interminable de causa y efecto o de separaciones radicales entre pasado y presente» (1993:44). En otras palabras, los vestuarios contemporáneos reducían la distancia temporal al grado de que, más que un acto de memoria, las pinturas propiciaban una identificación inmediata con los personajes bíblicos.

A finales del siglo XIX la cultura de masas transformó radicalmente la manera en la que las personas recordaban. La circulación de imágenes y narrativas sobre el pasado —especialmente a través de medios como el cine— creó las condiciones para que las personas se relacionaran con personajes imaginarios de formas muy distintas a como lo hacían con las fotografías, las pinturas y los textos escritos. Con su capacidad para recrear pasados que se asemejan a nuestra percepción diaria, el cine comenzó a vincular a la gente con acontecimientos y hechos históricos que anteriormente sólo pudieron haber conocido a través de libros o testimonios. Este tipo de memorias no son recuerdos, sino memorias que no nos pertenecen, que copiamos, y que inciden en la manera en la que percibimos el mundo. Cuando copiamos estas memorias de medios como el cine, se producen nuevas experiencias que sentimos con todo el cuerpo, y que permiten generar empatía con los personajes en pantalla. Alison Landsberg llama memorias prostéticas a estas nuevas formas de negociar el pasado:

Emergen en la interfaz entre una persona y una narrativa histórica sobre el pasado, en un sitio experiencial como una sala de cine o un museo. En el momento del contacto ocurre una experiencia a través de la cual la persona se sutura a sí misma con la historia más amplia [...] En el proceso que describo la persona no aprehende simplemente una narrativa histórica, sino que adquiere una memoria más personal y profundamente sentida sobre un evento pasado que nunca experimentó. La memoria prostética resultante tiene la habilidad para moldear la subjetividad y la política de la persona (2004:2).

No se tratan de memorias vividas, sino de memorias *sentidas* que interpelan las emociones y los sentimientos del espectador. Para Landsberg, el cine es un medio inigualable en donde las personas pueden experimentar un encuentro mimético y corporal con un pasado que nunca vivieron. En consecuencia, «es el arquetipo de las nuevas tecnologías de memoria creadas en el siglo XX» (2004:14). Como medio de memoria⁵ el cine es capaz de «suturar» a los espectadores con un pasado que aunque nunca se vivió, se experimenta como si se hubiera estado ahí. A diferencia de las pinturas medievales que establecían relaciones «inmediatas» entre feligreses y personajes bíblicos,

⁵ Astrid Erll (2012) llama «medios de memoria» a aquellos medios que construyen versiones sobre el pasado y detonan una serie de representaciones que canalizan el recuerdo público. Por ejemplo, tras el estreno de un filme, libros, críticas y programas especiales de televisión, promueven discursos públicos sobre el tema representado que a menudo determinan la forma en la que el acontecimiento o el personaje histórico se conserva en la memoria colectiva.

las memorias prostéticas permiten que las personas sientan una conexión con el pasado sin olvidar su posición en el momento actual. En palabras de Alison Landsberg, «crean las condiciones para pensar éticamente al alentar a la gente a sentirse conectadas, sin dejar de reconocer la alteridad del “otro”» (2004:9).

Por ejemplo, la autora analiza *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993) para demostrar cómo la experimentación de vulnerabilidad corporal y el miedo ante la violencia irracional puede tener un impacto en la subjetividad de los espectadores. En una de las escenas de los campos de concentración el comandante Ammon Goeth (Ralph Fiennes) monitorea la eficiencia de los trabajadores de una fragua. «Hazme una bisagra», le dice a uno de los trabajadores, y comienza a tomarle el tiempo. Goeth se sorprende por la rapidez de su trabajo. La cámara encuadra al trabajador mientras el comandante continúa: «Pero estoy un poco confundido y quizás podrías ayudarme. Lo que no entiendo es que llevas trabajando desde las seis de la mañana y aquí hay una pila muy pequeña de bisagras». La cámara permanece fija y vemos cómo el hombre cierra los ojos con dolor. Mientras Goeth continúa hablando un *close-up* de la cara del trabajador nos transmite su miedo y anticipa lo que viene. A continuación Goeth lo saca del taller, lo empuja contra el suelo e intenta dispararle. No lo vemos desde el punto de vista del comandante pues la cámara se coloca en un ángulo al nivel del suelo. Como la pistola falla, Goeth continúa jalando el gatillo. En todo este tiempo escuchamos al trabajador explicándole las razones de su supuesta improductividad: las máquinas estaban siendo recalibradas aquella mañana. Por supuesto, a Goeth no le importa, pero a nosotros como espectadores sí. La imposibilidad de defenderse acentúa la injusticia de su posición, al grado de que la proximidad que propician las imágenes nos obliga a interiorizar su miedo y la irracionalidad con la que es tratado. «Nuestra cercanía con él, nuestra relación miméticamente inducida nos hace sentir vulnerables en maneras corporales que nos hacen encoger y retorcer en nuestros asientos. Nuestra incomodidad deriva del poder de la imagen para conmovernos y hacer inteligible y visceral lo que no podemos comprender de una manera puramente cognitiva» (Landsberg, 2004:126).

Desde la perspectiva de Landsberg es importante recordar que si bien nos sentimos conectados con el sufrimiento de la persona, también podemos ser conscientes de las profundas diferencias que nos separan de él. La distinción entre empatía y simpatía es crucial para entender las

memorias prostéticas. Mientras la simpatía presupone una identificación o un cariño inicial entre personas, la empatía deriva de una posición de diferencia:

Empatía es tener el poder para entrar en la experiencia de entender objetos o emociones que se encuentran fuera de nosotros. Podríamos decir que la empatía depende menos de una afinidad “natural” que se da en la simpatía, menos de una conexión esencial subyacente entre dos sujetos. Mientras la simpatía se apoya sobre un esencialismo en la identificación, la empatía reconoce la alteridad de dicha identificación. La empatía refiere entonces a una falta de identidad entre sujetos en la que se negocian distancias (Landsberg, 2004:135).

En esta perspectiva, la empatía es un modo de habitar las memorias de otras personas entendidas como memorias de *otras* personas; o sea, respetando y reconociendo las diferencias. No se trata de una identificación con las víctimas exclusivamente emocional y autocompasiva. Por el contrario, es una forma que nos permite *sentir* por el otro, y al mismo tiempo, sentirnos diferente del otro. En otras palabras, nos identificamos con los personajes en un nivel emocional, pero no al grado de reducir la experiencia a algo puramente visceral. Mientras ingresemos en una dinámica que nos permita *sentir* al otro sin perder de vista las grandes diferencias que nos separan, las narrativas históricas cinematográficas serán capaces de brindar un conocimiento único que articule lo cognitivo con lo sensorial. En este sentido es como las memorias prostéticas complementan la historia escolar y la académica.

La experiencia cinematográfica representa un modo de conocimiento que estimula afectos, emociones y sensaciones. Así, las narrativas históricas cinematográficas complementan la parte cognitiva que se obtiene —por poner un ejemplo— a través de los libros de historia. Filmes históricos y viscerales como *Schindler's List*, «forzan un nexo entre conocimiento y afecto que lo hacen completamente distinto a un *thriller* o a un filme de pura acción» (2004:126). Esto nos habla de que cuando la historia se narra en un medio distinto a la palabra impresa, emergen nuevas posibilidades para aprender y entender cómo vivía la gente de otros tiempos y lugares. Nos identificamos emocionalmente con el trabajador de *Schindler's List* porque lo experiencial (como modo de conocimiento) convierte la historia académica en historia personal. De ahí que las memorias prostéticas faciliten la construcción de la imagen de personajes históricos en la memoria

colectiva. No es que se defienda una combinación irresponsable de historia con entretenimiento: se trata de reconocer la importancia de estas formas de transmisión de conocimiento en la construcción de memorias y subjetividades. Si «el modo experiencial complementa lo cognitivo con afectos, sensualidad y tactilidad» (Landsberg, 2004:131), las emociones y los sentidos —inherentes a la experiencia cinematográfica— nos ayudan a repensar el valor pedagógico del cuerpo, en tanto medio para ver y entender el pasado de otras maneras.

Porque las prácticas de ver cine o asistir a museos resultan en este tipo de dinámicas —con las que accedemos a un modo distinto de conocimiento histórico—, Alison Landsberg elige llamarlas *espacios de transferencia*. El término enfatiza cómo los *mass media* construyen sitios en donde las personas son invitadas a complementar lo cognitivo con lo afectivo, al involucrarse en relaciones experienciales sobre eventos que nunca vivieron. Estos espacios (salas de cine, museos, exposiciones) fungen como una interfaz en donde se transmiten y se interiorizan memorias prostéticas que intervienen en la construcción de un horizonte de experiencias socialmente compartidas. En cierto sentido, las memorias prostéticas construyen una especie de archivo o trasfondo que une a personas que en otras situaciones no tendrían mucho en común. Esto último es fundamental pues el alcance de los medios de comunicación permite que cualquier persona —independientemente de su edad, religión, etnia o nacionalidad— se identifique con la narrativa histórica: «las memorias han cesado de pertenecer exclusivamente a un grupo en particular y en su lugar se han convertido en parte del dominio público [...] las memorias y las identidades se abren a personas de trasfondos radicalmente diferentes» (Landsberg, 2004:11). Y si las memorias son centrales para la identidad de una persona, no hay razón para dudar de que las memorias prostéticas, sentidas mas no vividas, incidan en la construcción de la subjetividad y las acciones que el espectador realice en un futuro.

En este sentido es que las memorias prostéticas se vuelven memorias «personales». Aunque evoquen un pasado público que a nadie le pertenece en primera instancia, nos identificamos con los personajes históricos (y con mayor razón en los filmes biográficos) al apropiarnos de sus memorias. Sí, son experiencias que nunca vivimos, pero a través de la prótesis mnemotécnica se convierten en parte de nuestros archivos de memoria. Tampoco son recuerdos en el sentido estricto de la palabra, pero sentimos que «recordamos» dichos eventos. Y al «suturarnos» a esa historia y a esos personajes

(sin dejar de reconocer que vivimos en otra época con distintas circunstancias) las memorias prostéticas nos permiten adquirir conocimiento sobre el pasado en función de la relevancia social que tiene en el presente.

La introducción de este concepto en los estudios sobre memoria replantea las maneras en que la memoria colectiva se construye en una época marcada por los avances tecnológicos. En vista de que los mundos mediáticos ejercen una influencia significativa en nuestras percepciones sobre el pasado, Astrid Erll (2011) propone que la memoria colectiva no sólo depende de los contextos sociales —como sostiene Halbwachs—, sino en gran medida, de ambientes mediáticos. Así, actualmente, la memoria colectiva tendría que entenderse fundamentalmente como una memoria mediada. Como sugiere el concepto de Landsberg, el cine moldea las imágenes de un pasado que nunca experimentamos (igual que las series de televisión, las fotografías o las tradiciones orales) pero también nuestras memorias personales y por extensión, nuestra subjetividad. Considerando estas dinámicas mediáticas que permean nuestra realidad social, Erll propone hablar no sólo de los marcos sociales de la memoria, sino de los *marcos mediáticos de la memoria* (2011:129).

El propio Halbwachs adelantaba esto en *La memoria colectiva*. En este libro relata un paseo por Londres en donde establece conexiones entre lo que ve, lo que siente y lo que previamente conoció a través de otras personas:

Pasando delante de Westminster, pensé en lo que me había dicho mi amigo historiador (o, lo que viene a ser lo mismo, lo que había leído en un libro de historia). Atravesando un puente, me fijé en el efecto de perspectiva que me había indicado mi amigo pintor (o que me había llamado la atención en un cuadro o un grabado). Me orienté, remitiéndome con el pensamiento a mi plano. La primera vez que estuve en Londres, ante Saint-Paul o Mansion-House, en el Strand, en los alrededores de la Court's Law, muchas impresiones me recordaban las novelas de Dickens que leí durante mi infancia: así que paseaba por ahí con Dickens (Halbwachs, 2004b:27).

Lo que estos ejemplos tienen en común (discurso oral, arquitectura, pintura, literatura) es que todos son medios que detonan recuerdos y establecen una conexión entre la persona y otros grupos sociales. Desde esta perspectiva los *media* permiten que adoptemos momentáneamente un

punto de vista colectivo al operar como la interfaz entre la memoria individual (o *colectada*) y los marcos sociales de la memoria.

Es importante destacar que durante el proceso de recepción (el momento en el que se construyen las memorias prostéticas) cada espectador interioriza y negocia de manera distinta los significados de una narrativa histórica. Alrededor de identidades específicas se estructuran memorias prostéticas que responden a la experiencia de vida de cada persona. Por lo tanto, dichas memorias no son colectivas en el sentido de Halbwachs, o sea, compartidas por los miembros de un grupo que reproducen el mismo recuerdo. De hecho, si nos apegamos escrupulosamente a la concepción de Halbwachs, la memoria colectiva resulta inadecuada para una época en la que las memorias se vuelven mercancías al alcance de quien desee adquirirlas. No es que las memorias dejen de ser colectivas, sino que las memorias que los *media* construyen no son exclusivamente individuales ni colectivas en el sentido de Halbwachs: «son memorias públicas sentidas de manera privada que se desarrollan tras un encuentro con una representación *massmediada* del pasado, cuando nuevas imágenes e ideas entran en contacto con el archivo de experiencia de cada persona» (Landsberg, 2004:19).

Las memorias prostéticas se nos presentan así como una suerte de enlace entre la concepción de memoria colectiva halbwachiana y las nuevas condiciones mediáticas que trajo consigo el siglo XX. Que una narrativa cinematográfica genere distintas percepciones sobre el pasado no implica que las memorias prostéticas carezcan de su componente colectivo. Finalmente son memorias que se crean y se experimentan de manera social, aunque se «anclen» en cuerpos individuales. Esta experiencia corporal es la que contribuye a fijar con mayor fuerza las imágenes que sobre la historia nos ofrece el cine. En consecuencia, podemos concluir que las memorias colectivas se vuelven más poderosas a través de la construcción de memorias prostéticas. Estas últimas, además de ser significativas en un nivel cognitivo, se sienten en un nivel individual y afectivo. Posicionarse a través de los ojos de otras personas (como lo hacemos en el cine) constituye entonces el primer paso de un largo proceso que permitiría cambiar las maneras en las que la gente piensa sobre el pasado.

1.6. Teoría de las representaciones sociales

El concepto de representación tiene un papel fundamental en las ciencias sociales: en primer lugar, se vincula a la producción social del sentido que todo proyecto de investigación intenta elucidar; en segundo, se trata de un enfoque que integra lo individual y lo colectivo, lo simbólico y lo social, y el pensamiento y la acción. El pionero en esta noción fue Emile Durkheim, un autor que intentó explicar el proceso por el que se construyen las diversas representaciones individuales a partir de un conocimiento socialmente compartido. A finales del siglo XIX Durkheim planteó la noción de *representaciones mentales colectivas*: «van más allá de los individuos particulares y forman parte del acervo cultural de una sociedad, y sobre estas representaciones se forman las representaciones individuales que no son más que su expresión particularizada según las características concretas del sujeto (citado en Knapp, Suárez y Meza, 2003:23).

Sin embargo, desde la perspectiva de Durkheim, las representaciones colectivas se imponen a las personas con una fuerza constrictiva equivalente a la misma objetividad con la que se perciben las cosas. Esta influencia positivista (determinismo sociológico) que caracterizó muchos de los postulados de Durkheim fue el punto de desacuerdo con Serge Moscovici. Para este autor, las representaciones no se imponen desde fuera del individuo, sino que constituyen construcciones sociales elaboradas en el curso de intercambios e interacciones:

Mientras que las representaciones colectivas, de acuerdo con la concepción clásica de Durkheim, son un término explicativo que designa una clase general de conocimientos y creencias (ciencias, mitos, religión, etc.), desde nuestro punto de vista son fenómenos ligados con una manera especial de adquirir y comunicar conocimientos, una manera que crea la realidad y el sentido común. Enfatizar esta diferencia fue mi propósito al sustituir el “colectiva” de Durkheim por “social”... Las representaciones colectivas han cedido el lugar a las representaciones sociales [...] era necesario deslazar el acento hacia la comunicación que permite converger sentimientos e individuos, de suerte que algo individual puede devenir social, o viceversa. Al reconocer que las representaciones son al mismo tiempo generadas y adquiridas, le quitamos ese lado preestablecido, estático que ellas tenían en la visión clásica (citado en Araya, 2002:22).

A partir de este distanciamiento de la sociología durkhemiana Moscovici definió las **representaciones sociales** como:

Un conjunto de conceptos, enunciados y explicaciones originados en la vida diaria, en el curso de las comunicaciones interindividuales. En nuestra sociedad se corresponden con los mitos y los sistemas de creencias de las sociedades tradicionales; incluso se podría decir que son la versión contemporánea del sentido común [...] constructos cognitivos compartidos en la interacción social cotidiana que proveen a los individuos de un entendimiento de sentido común (citado en Curiel, 2012:240).

Como sistemas de creencias en los que podemos reconocer la presencia de estereotipos, opiniones, valores y normas, las representaciones sociales —al igual que los marcos sociales de la memoria de Halbwachs— constituyen sistemas cognitivos que orientan nuestra percepción y nuestras actitudes. A fin de cuentas, los recuerdos, lejos de ser remembranzas puras, son representaciones de experiencias que se reconstruyen en virtud de acontecimientos actuales. Este presente que todos compartimos (y con el que se construyen las representaciones) es lo que nos permite acceder a las formas colectivas del recuerdo. El énfasis en lo colectivo y en la comprensión de la realidad como construcción social son elementos centrales de la teoría de las representaciones sociales.

Tomás Ibáñez enfatiza la noción de construcción social de la realidad a partir de una dialéctica entre representaciones constituidas en productos que a su vez influyen en la construcción de otras representaciones. En esta investigación entenderé al concepto en el sentido en el que Ibáñez lo plantea:

La representación social es, a la vez, pensamiento constituido y pensamiento constituyente. En tanto que pensamiento constituido, las representaciones sociales se transforman efectivamente en productos que intervienen en la vida social como estructuras performadas a partir de las cuales se interpreta, por ejemplo, la realidad. Estos productos reflejan en sus contenidos sus propias condiciones de producción, y es así como como nos informan sobre los rasgos de la sociedad en las que se han formado. En tanto que pensamiento constituyente, las representaciones no solo reflejan la realidad sino que intervienen en su

elaboración [...] La representación social constituye en parte el objeto que representa. No es el reflejo interior, es decir, situado en la cabeza de los sujetos, de una realidad exterior, sino que es un factor constitutivo de la propia realidad... (citado en Araya 2002:30).

En esta perspectiva los filmes pueden ser vistos como productos constituidos por las representaciones sociales de una sociedad históricamente determinada. Desde la semiótica social de Klaus Bruhn Jensen (1993), el discurso (entendido como lenguaje en su contexto social) construye comunidades de interpretación, o sea, audiencias que comparten y recrean sistemas simbólicos, representaciones y usos sociales. En esta visión la subjetividad se define principalmente en términos colectivos: la subjetividad de alguien es producto de esquemas interpretativos que se construyen socialmente. Esta apreciación supone que las obras cinematográficas (o los directores que las realizan) nunca son «fuente de los sentidos que producen» (Hartley, 1997:38) sino más bien traductores o articuladores de una formación discursiva y de un campo cultural. En otras palabras, que los directores se apropian de una sensibilidad cultural experimentada por una colectividad y la proyectan en un producto cinematográfico que sintetiza las experiencias sociales.

A esto se refería Halbwachs con el ejemplo del paseo solitario en Londres. Y es que al «acordarse» de cosas con las que el autor establecía referencias el paseo era solitario sólo en apariencia: «en todos estos momentos, en todas estas circunstancias, no puedo decir que estuviera solo ni que reflexionase solo, ya que me colocaba con el pensamiento dentro de uno u otro grupo» (Halbwachs, 2004b: 27). Al apoyarnos en las ideas de los demás afirmamos acordarnos de cosas que en realidad nunca experimentamos. Lo que sucede es que cuando evocamos estas cosas, «he de remitirme totalmente a la memoria de los demás, que no viene a completar o reforzar la mía, sino que es la fuente única de lo que deseo repetir [...] se trata de una memoria que he copiado y que no es la mía» (2004b:54). Como se revisó en el apartado anterior, se tratan de memorias prostéticas en el sentido de Alison Landsberg.

En el capítulo 4 se analizan algunos filmes sobre María Antonieta que ilustran cómo la reconstrucción del sujeto histórico estuvo moldeada por las principales representaciones sociales sobre las mujeres que circulaban en la época del estreno. Esto implicó para las audiencias —como menciona Halbwachs— posicionarse en el pensamiento de un grupo social dominante que ratificaba

ciertas ideas sobre las mujeres. En este sentido, los filmes se conciben como el pensamiento constituido del que habla Ibáñez: integran discursos y representaciones sociales que sintetizan el *zeitgeist*, es decir, el «espíritu» del tiempo o el «clima» cultural de una época. Además, como representaciones sociales constituidas en un producto destinado a las masas, los filmes se instituyen en pensamiento constituyente: intervienen en la elaboración de nuevas representaciones sociales tanto del pasado como del presente. En la medida en que las representaciones crean una visión compartida de la realidad (o un marco referencial común), posibilitan identidades compartidas que se encuentran vinculadas a las memorias colectivas. Cuando se toma en cuenta que las representaciones cinematográficas guardan una relación muy parecida a las experiencias de nuestra vida diaria, resulta lógico asumir que las representaciones sociales plasmadas en este medio se transmiten a las masas de forma rápida y eficaz.

En conclusión, las representaciones sociales constituyen sistemas de referencia que orientan nuestras interpretaciones sobre la vida diaria, pero también sobre el pasado histórico que, en este caso, se representa a través del cine. Por último, es importante señalar que «como bien lo señala Jodelet, representar es hacer un equivalente, pero no en el sentido de una equivalencia fotográfica sino que, un objeto se representa cuando está mediado por una figura. Y es solo en esta condición que emerge la representación y el contenido correspondiente» (Araya, 2002:11). Si la reconstrucción de recuerdos se realiza a partir de elementos y nociones que se encuentran tanto en nuestra mente como en la de los demás, la teoría de las representaciones constituye un enfoque que me permite acceder a la dimensión simbólica de los filmes sobre María Antonieta, considerados como un medio de representación de una memoria colectiva históricamente determinada.

1.7. El filme histórico

Aunque los esencialismos y la búsqueda de una verdad absoluta son cuestiones superadas en la práctica académica, la relación entre éstas y el cine continúa vigente: cuando se habla de fidelidad histórica parece que siempre hay tensión y escepticismo. La tesis central del historiador Robert A. Rosenstone es que «hemos intentado ajustar “el cine histórico de ficción” a las convenciones de la historia tradicional, es decir, adaptar lo que vemos a un molde creado por y para el discurso escrito» (Rosenstone, 2008:10). Para I.C. Jarvie este es precisamente el problema: un mundo que se mueve a

veinticuatro cuadros por segundo no deja tiempo ni espacio para la reflexión, para la verificación o para el debate. Al respecto, el autor afirma que «se pueden contar relatos históricos en la pantalla pero es imposible rodearlos de los elementos críticos y fundamentales del discurso histórico: la evaluación de fuentes, la lógica del argumento, la comparación sistemática de la evidencia» (1978:378).

Con todo, si estamos conscientes de que la historia y la memoria son modos distintos de recordar, también podemos afirmar que tanto la historia como el cine son géneros de escritura con prácticas y convenciones propias. Además, al igual que la memoria, se basan en articular el pasado con nuestro presente. Desde esta perspectiva, «el cine histórico es, en sí mismo, una forma de hacer historia, siempre y cuando entendamos “hacer historia” como el intento de dar sentido al pasado» (Rosenstone, 2008:10). Rosenstone afirma en su libro *El pasado en imágenes* (1997:173) que los filmes históricos más significativos 1) mostrarán, además de lo ocurrido, qué significado tiene para nosotros; 2) interrogarán al pasado respecto del presente; 3) y crearán un mundo histórico lo suficientemente complejo para que rebose de significados. Dichos significados serán siempre múltiples y no podrán expresarse fácilmente con palabras.

La particularidad del cine histórico es la manera en la que parece hacernos partícipes de un pasado: de cierta manera, fungimos como testigos de los acontecimientos que se desarrollan ante nuestros ojos. Además, interiorizar ideas sobre el pasado resulta fácil cuando nos identificamos con personajes que podemos ver y escuchar, tal y como lo hacemos en nuestra vidas diarias. R.J. Raack, un fuerte defensor de llevar la historia a la pantalla grande, decía que sólo el cine, con su yuxtaposición de imagen y sonido, con sus «cortes a escenas nuevas, las disoluciones a cámara lenta, y rápida», puede guardar la esperanza de acercarse a la vida diaria de las «ideas, palabras, imágenes, preocupaciones, motivos —conscientes e inconscientes— y emociones». Sólo el film puede darnos una adecuada «reconstrucción empática que transmita la forma en la que los personajes históricos observaron, entendieron y vivieron sus vidas. Sólo el film puede recobrar toda la vitalidad del pasado» (1983: 416-418). De ahí que las propiedades técnicas y estéticas del cine sean capaces de proporcionarnos una experiencia que, a diferencia de la palabra escrita, se asemeja más a la vida real.

Es importante destacar que el cine no es sólo el reflejo de una época: pertenece a una época determinada y consecuentemente, ejerce acción sobre ella. En esta dialéctica entre pensamiento constituido y pensamiento constituyente, las narrativas y los personajes fílmicos se moldean en función de ideas y preocupaciones que le atañen a una sociedad históricamente determinada. En tanto que una película permite el estudio de la época en la que se produjo, todo producto cinematográfico tiene valor histórico. Ahora bien, si el filme evoca un pasaje de la historia, facilitará también el análisis de esa época en particular. Por ello es indispensable aclarar lo que entiendo por **filme histórico**. Robert A. Rosenstone dice que:

Aunque es verdad que necesitamos otro concepto [distinto al de “historia”] que explique cómo el cine aborda el pasado, parece que estamos atorados en este, y por ello, a través de este libro usaré el término “filme de historia” [*history film*] para referirme a trabajos que conscientemente intentan recrear el pasado, al menos si por el término aludimos a algo que de manera seria intenta crear sentido desde las huellas que nos fueron dejadas por un mundo desaparecido (Rosenstone, 2012:3).

Por otro lado, una revisión de la literatura sobre las relaciones entre cine e historia deja claro que el concepto que se utiliza principalmente es el de «filme histórico». De hecho, la mayoría de los autores hablan de *historical film*, *historical movies* o *history on film*; incluso el propio Rosenstone olvida a veces su propio término y termina hablando de *historical films*. En vista de ello, he decidido emplear en esta investigación el término común «filme histórico», manteniendo la definición que ofrece Rosenstone. Al respecto, cabe mencionar que la *American Historical Review* (una de las revistas más emblemáticas sobre historia) creó un foro completamente enfocado a este tipo de películas y renovó así el interés por estudiarlas desde la academia. En 1988 Hayden White acuñó en ella el término *historiophoty*, definiéndolo como la representación de la historia y nuestro pensamiento sobre ella en imágenes visuales y discursos fílmicos (1988:1193).

El concepto probó ser muy útil y contribuyó a reavivar el debate entre el cine y la historia. A partir de este concepto podemos marcar la diferencia entre el llamado *costume drama* y el filme histórico —como Rosenstone lo define. El primero, traducido al español a *grosso modo* como «película de época», mitigaría este discurso crítico inherente al filme histórico. A partir de este

discurso crítico se juzga la utilidad de las invenciones cinematográficas, pues «la contribución del filme de historia subyace precisamente en el nivel del argumento y la metáfora, particularmente en cómo estos se comprometen con un discurso histórico más amplio» (Rosenstone, 2012:45). Ejemplos de *costume dramas* serían *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939), *Titanic* (James Cameron, 1997) y *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), pues utilizan hechos y periodos exóticos o llamativos como un trasfondo histórico en donde situar el romance y la aventura.⁶ Por el contrario, el filme histórico entablaría un discurso con la historia al cuestionar e intentar responder el tipo de preguntas que por mucho tiempo han rodeado un determinado tema. Para efectos de esta investigación, de entre la gran cantidad de filmes históricos que existen, me estaré refiriendo específicamente al género denominado comúnmente como *biopic* o **filme biográfico**:

Aquel que representa la vida de una persona histórica, pasada o presente [...] desde sus orígenes una película biográfica se compone de la vida, o de una parte de la vida de una persona real cuyo nombre es empleado en el filme. Fuera de ello, la definición de lo que constituye una película biográfica —y con ella, lo que significa la fama— cambia con cada generación (Custen, 1992:5-7).

Esta idea de la fama —implícita en la mayoría de los filmes biográficos (una sociedad rescata a un personaje histórico porque su fama se considera relevante)— convierte a los sujetos históricos en figuras que despiertan la curiosidad de cada generación. Por ejemplo, la María Antonieta cinematográfica de 1938 no es la misma de 1955 ni la del 2006, pues cada sociedad subraya características y preocupaciones sobre el personaje que le parecen importantes. Si «rastrear un código para la película biográfica implica un ejercicio de reconstrucción sobre una noción pública de fama que constantemente cambia» (Custen, 1992:7), analizar las razones por las que se rescata un personaje histórico (o sea, un modelo a seguir) significa elucidar los valores que en un momento determinado una sociedad considera adecuados. Y nada mejor que la película biográfica para transmitir dichos valores, pues «las biografías de Hollywood son reales no porque sean creíbles. Más bien habría qué tratarlas como reales porque a pesar de las obvias distorsiones que van de lo mínimo

⁶ Con esto no quiero decir que los *costume dramas* no sirvan para pensar el pasado, sólo que sus prioridades son otras. Cualquier discurso crítico que pudieran ofrecer sobre la historia pasa a un segundo plano.

a lo abiertamente *camp*, los filmes de Hollywood son tomados como reales por muchas audiencias» (Custen, 1992:7).

Por último, me parece importante incluir los tres procesos u operaciones que Robert A. Rosenstone identifica como las mayores contribuciones del filme histórico (1995:8):

1. Impugnación, a través de la cual el filme histórico interroga las metanarrativas que estructuran el conocimiento histórico, pequeñas verdades históricas, nociones recibidas o imágenes convencionales.
2. Visión, que se refiere a cómo el significado de las historias es moldeado y alterado por las propias técnicas del cine como los movimientos de cámara, los colores, la música, etc.
3. Revisión, con la que se va más allá del realismo para adoptar modos innovadores de representación como el surrealismo, el collage, el expresionismo y el posmodernismo.

Desde mi punto de vista, *María Antonieta* de Sofia Coppola pertenece a este tipo de filmes que ofrecen nuevas perspectivas sobre personajes históricos generalmente asociado a clichés, lugares comunes o discursos deterministas que dejan poco espacio para otras interpretaciones. El uso de música del siglo XX, la estética pastiche y juvenil, y un guión cuyas conversaciones parecen haberse escrito para una película situada en el siglo XXI, son elementos que intentan cerrar las brechas espaciales y temporales entre personajes históricos y audiencias contemporáneas. Si la experiencia del cine es capaz de reconstruir con precisión la vitalidad del pasado —como R.J. Raack sostiene—, «el cine puede aportarnos una comprensión sobre un aspecto que para Halbwachs era central, y del que muchas veces el discurso científico por sus características no puede dar cuenta: lo vivencial» (Juárez, Arciga, Mendoza, 2012:27).

«Junto a la historia escrita hay entonces una historia viva que se perpetúa y se renueva a través del tiempo, y en la que se pueden encontrar corrientes antiguas que aparentemente habían desaparecido» (Halbwachs: 2004b:66). Explorar, como dice Rosenstone, el tipo de preguntas que por mucho tiempo rodearon un tema (en este caso sobre María Antonieta), permite entender por qué las ideas que se elaboran y se reproducen a lo largo del tiempo, «retroceden enseguida y dejan espacio a otras que sujetan, en su momento, durante cierto tiempo, el cetro de las costumbres y moldean la opinión según unos nuevos modelos» (Halbwachs, 2004b:67). Las ideas y los discursos que antes nos

parecían claros e irrefutables, «cambian de repente de aspecto, se vuelven oscuras o inciertas, hasta dejar sitio a rasgos y caracteres opuestos, a partir del momento en que otro testigo opone sus recuerdos a los nuestros» (Halbwachs, 2004b:76). En este sentido, la representación de Sofia Coppola sobre María Antonieta es susceptible de integrarse a la que ya existe en la memoria colectiva de otros grupos sociales. A partir de sus recuerdos anteriores, estos grupos negocian la inclusión de nuevos referentes que pertenecen a un grupo identitario y a una memoria colectiva.

Marc Ferro (1980) dice que hay directores con visión independiente e innovadora, capaces de ofrecer una interpretación innovadora de la historia. Lejos de ser una mera reconstrucción o reconstitución de los hechos, dichos filmes representan una contribución original a nuestra comprensión de los fenómenos pasados y su relación con el presente. En esta línea de pensamiento, mi propuesta es que *María Antonieta* es un ejemplo de este tipo de contribuciones capaces de resignificar críticamente al personaje en la memoria colectiva. Además de alterar la forma en que percibimos y pensamos el pasado, el filme proporciona indicios sobre las razones por las que ciertos personajes históricos se recuperan en el presente, y sobre cómo sus representaciones contribuyen a la construcción de memorias prostéticas que reconfiguran memorias colectivas.

1.8. Identidad y subjetividad en las sociedades complejas contemporáneas

A la historia frecuentemente se le atribuye un papel en la formación de identidades individuales, grupales o nacionales. Así lo ve Mario Carretero cuando afirma que «la historia parece ser muy eficaz para hacernos sentir miembros del grupo con el que compartimos “algo”» (2007:35). R.J. Raack (1983) se suscribe a esta idea cuando nos habla de la historia como un mecanismo para evitar sentirnos aislados: si constatamos que en el pasado existieron personas que experimentaron situaciones similares a las nuestras, existe la posibilidad de aprender de ellas y evitar así la sensación de soledad.

Asimismo, la memoria colectiva fomenta este tipo de identificaciones: permite vincularnos a un pasado histórico reestructurado en torno a valores útiles para el presente y el futuro. Podrán ser identificaciones imaginarias, pero como John Thomlinson (2001) y Alison Landsberg (2014) explican, no por ello resultan menos significativas en relación a la construcción de la subjetividad. En este sentido, los filmes históricos, al igual que la historia escrita, intervienen en este proceso de

identificación que forma parte de la memoria colectiva. Como una de las formas de representación más influyentes en el siglo XXI, los filmes juegan un papel importante en la formación de identidades.

Con esto en consideración, en este apartado expongo una teoría muy particular sobre la identidad en las sociedades contemporáneas. La razón es que *María Antonieta* representa un filme que deliberadamente traza paralelos entre el siglo XVIII y el XXI. Al hacerlo, el filme incorpora representaciones sociales sobre la juventud, particularmente sobre la manera en la que los jóvenes construyen su identidad a partir del consumo. Como se verá en el capítulo 5, dicha representación (materializada en el personaje de María Antonieta) se trata de una proyección de la propia identidad de Sofia Coppola. Ahora bien, reconozco que de ninguna manera estoy analizando identidades concretas: el texto fílmico no es más que una representación ficticia sobre un personaje histórico. Lo que me interesa es analizar el filme como una representación sobre el proceso de construcción identitaria juvenil. Si actualmente «María Antonieta está capturando el espíritu de la era de la tercera ola feminista» (Ferriss y Young, 2010:98), un análisis en esta dirección me permite argumentar cómo el sujeto histórico resurge en la memoria colectiva como símbolo de la juventud, la moda, la cultura de las celebridades y el consumismo.⁷

En virtud de que los filmes biográficos brindan valiosas lecciones sobre el presente mediante la identificación de las audiencias con el personaje principal (BIngham, 2010), la propuesta fílmica de Coppola resulta altamente efectiva. Por un lado, el filme captura la sensibilidad cultural contemporánea a pesar de que su diégesis transcurre en un pasado de hace más de dos siglos. Por lo tanto, se trata de un filme que abiertamente nos habla sobre el presente, sin «traicionar» los hechos históricos. Por otro lado, al hacer de *María Antonieta* un filme sobre la condición juvenil dirigido a un público juvenil, Sofia Coppola parece asegurar la identificación entre el personaje y las audiencias meta mediante la construcción de memorias prostéticas. Esta condición juvenil es lo que me interesa abordar a partir de la siguiente teoría. Desde este posicionamiento, *María Antonieta* constituye un filme capaz de jugar un papel importante en la formación de identidades juveniles.

⁷ Con el objeto de vincularla con Sofia Coppola, la tercera ola feminista se aborda en el apartado 5.1.

1.8.1. La identidad en las sociedades complejas contemporáneas

La teoría que resumo a continuación es propuesta por Marcela Gleizer en su libro *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas* (1997). La hipótesis general de la autora es que en las sociedades contemporáneas existen estructuras (ritual, estilo de vida y plan de vida) que facilitan a los individuos tomar decisiones. Sin embargo, el rasgo característico de las sociedades modernas son sus altos niveles de complejidad. Niklas Luhman define a esta última como «la existencia de un conjunto de posibilidades superiores a las que de hecho pueden ser realizadas y [que] exigen algún tipo de selección entre ellas» (citado en Gleizer, 1997:18). Al emplear las estructuras que menciona Gleizer, simultáneamente se reduce la complejidad (se acota el espectro de posibilidades y se facilita la toma de decisiones) y se dota de contenido a las identidades individuales. Dicho de otra manera, el ritual, el estilo de vida y el plan de vida representan estructuras que dicen algo sobre quien las utiliza, y por lo tanto, permiten construir la identidad. Por identidad, se entenderá «un proceso subjetivo y frecuentemente auto-reflexivo por el que los sujetos individuales definen sus diferencias con respecto a otros sujetos mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales generalmente valorizados y relativamente estables en el tiempo» (Giménez, 2005: 9).

Reducir la complejidad no significa deshacerse de ella. Más bien implica aceptar que en la vida no hay certezas o fundamentos últimos con los cuáles basar nuestras decisiones. Ya no existen «soluciones» únicas y válidas para todas las personas, sino alternativas y posibilidades que se trabajan en la subjetividad individual. De ahí que la identidad contemporánea sea algo que se construye y se define con cierto grado de independencia de las instituciones sociales. En un contexto cultural desprovisto de certezas y que nos ofrece una multiplicidad de posibilidades y opciones, «la discrepancia entre la urgencia del contenido —construir la identidad— y las dificultades para poder realizarlo constituyen una fuente permanente de tensiones y angustias a las que el hombre contemporáneo debe enfrentarse cotidianamente» (Gleizer, 1997:41). Esto es a lo que la autora llama la crisis permanente de identidad en el hombre contemporáneo.

Sin embargo, lo cierto es que a pesar de esta crisis permanente las personas continúan produciendo sentido a través de las decisiones que toman. La complejidad podrá convertir a estos sentidos en instancias relativas, parciales y cuestionables, pero también permite organizar la experiencia y dar forma a la identidad. Marcela Gleizer delimita entonces tres ámbitos en donde se

concentran con mayor urgencia las demandas de los individuos por reducir la complejidad que les rodea:

1. **Cuestiones últimas de sentido:** se refiere a aquellas experiencias, preguntas y ansiedades que tienen relación con la naturaleza de la existencia y que colocan al hombre frente a sus propios límites. Son situaciones que ponen en crisis «los límites de la capacidad analítica, los límites de la fuerza de resistencia y los límites de la visión moral» (Gleizer, 1997:55). Ejemplos de esto son el sufrimiento, el dolor y la muerte; son cuestiones sin respuestas por parte de la sociedad. Lidar con ellas se vuelve entonces una cuestión subjetiva, individual.
2. **Vida cotidiana:** en la vida diaria el individuo reconoce que no hay cursos predeterminados, sino que todos son igualmente posibles y están abiertos al riesgo. A diario se tiene qué sopesar cómo vivir, qué comer, cómo hablar, cómo vestirse, es decir, cómo coordinar los requerimientos de las distintas esferas sociales.
3. **Organización temporal de la vida:** actualmente las personas son libres de trazar sus propias trayectorias personales. Sin embargo, existen cursos de vida institucionales (por ejemplo, la niñez, la juventud, la adultez, la vejez) que acarrear expectativas sociales. Para evitar que el transcurrir de la vida se vuelva algo caótico, el reto es hallar guías que permitan trazar una narrativa biográfica a partir de los cursos institucionales que ofrece el sistema. En otras palabras, el reto es saber conjugar en una narrativa biográfica expectativas sociales y aspiraciones individuales.

Podría decirse que la búsqueda de sentido por parte de las personas se circunscribe principalmente a estos ámbitos. Además, los tres se vinculan directamente con la construcción de la identidad y todos encuentran soluciones parciales en la esfera privada, en la subjetividad del individuo. Como se verá en el análisis del filme, esto último es una constante de las acciones del personaje principal de *María Antonieta*. A continuación explicaré las estrategias de reducción de complejidad que Marcela Gleizer atribuye a cada uno de estos ámbitos.

1.8.2. Ritual

El ritual es la estructura que reduce la complejidad principalmente en el ámbito de las cuestiones últimas de sentido. Aunque el ritual se ha estudiado desde múltiples disciplinas y enfoques, «ciertos rasgos han sido señalados consistentemente como centrales: formalidad, fijeza y repetitividad» (Gleizer, 1997:68). En el filme de Sofia Coppola los rituales son un aspecto central de la historia e ilustran adecuadamente estas tres características. Además, los rituales de Versalles no sólo eran formales, fijos y repetitivos, sino que deliberadamente se idearon para coartar la libertad de los cortesanos e integrarlos a una jerarquía que los hiciera dóciles y manejables (Fraser, 2006a). Sin embargo, aunque algunos rituales ciertamente pueden considerarse como «lugares en donde el pensamiento se traduce en acción» (Gleizer, 1997:64) (es decir, lugares en donde ritual y creencias se entrelazan profundamente), Marcela Gleizer propone otra salida: que en las sociedades complejas contemporáneas los rituales pueden llevarse a cabo al margen y con independencia de las creencias que le dieron origen.

Como ejemplo de caso, la autora analiza cómo los judíos laicos eligen experimentar el ritual del luto al margen de creencias religiosas. Aunque no crean en Dios, participar del ritual evita tener que tomar decisiones sobre el tiempo de luto, la manera de expresarlo, la forma de afrontar la muerte, etc. La muerte como cuestión última de sentido se sobrelleva sin tener que reflexionar sobre ella. Lo anterior significa limitar los posibles cursos de acción —con respecto a la muerte—, reduciendo así la complejidad. Gleizer llama a esto limitar reflexivamente la reflexividad, o sea, poner límites de manera consciente sobre hasta dónde reflexionar sobre el asunto. En el ejemplo se limita la reflexividad de manera reflexiva porque se ingresa al ritual con plena consciencia de los beneficios que éste acarrea a pesar de que no se compartan sus bases religiosas. El ritual aquí se utiliza para «contener el potencial caótico y amenazador [de la muerte]... Ofrece en cambio una respuesta para enfrentar y poder experimentar aquellas cosas que no tienen respuesta» (Gleizer, 1997:76). El matrimonio es otro ejemplo de un ritual contemporáneo susceptible de realizarse al margen de creencias religiosas. Hoy en día gente mucha gente se casa menos como expresión de una creencia religiosa, y más como un parteaguas que da sentido a una nueva etapa de la vida.

En el caso de *María Antonieta*, si bien los rituales se representan en su formato más tradicional, también es posible observar en ellos la propuesta de Gleizer. A medida que se aprenden

las lógicas del ritual, María Antonieta se apropia de sus contenidos para otorgarles un nuevo sentido más personal o subjetivo. El objetivo es aprovecharse de las acciones que el ritual dispone, o sea, «buscar conscientemente ciertos beneficios que el ritual provee, aun cuando este sólo resulte cuando el ritual se practica como un fin en sí mismo» (Gleizer, 1997:80). El ritual en las sociedades contemporáneas constituye entonces una forma consciente y premeditada para obtener beneficios personales a través de una experiencia tradicional.

¿Y de qué manera el ritual contribuye a la construcción identitaria del individuo? El punto de partida es que el ritual solo tiene sentido dentro del marco cultural que lo produce. Esto significa que al ingresar al ritual las personas crean y mantienen vínculos con ese contexto cultural. Como resultado, «la opción por el ritual parece ser seleccionada de acuerdo con un código particular de una de las dimensiones de la identidad: pertenecer/no pertenecer» (Gelizer, 1997:79). Con connotaciones religiosas o sin ellas, participar en el ritual genera un sentimiento de pertenencia al grupo. Este sentimiento se valora y se fortalece así un aspecto de la identidad individual. Incluso elegir no tomar parte en el ritual es una decisión que ofrece información sobre la identidad de alguien.

1.8.3. Estilo de Vida

El estilo de vida es la estructura de reducción de complejidad que pertenece al ámbito de la vida cotidiana. Esto es así porque la vida cotidiana permea toda nuestra existencia: qué comer, cómo vestarnos o cómo conducirnos en público se convierten en exigencias diarias del contexto social. Visto así, las decisiones que estructuran nuestro estilo de vida permiten reducir la incertidumbre de la vida diaria. Por ejemplo, evita que nos hagamos cuestionamientos del tipo: ¿quién soy? o ¿cómo debo vivir mi vida? Tomar decisiones diarias sobre nuestro estilo de vida permite reducir la complejidad, acotar el espectro de posibilidades y reflejar ante los demás rasgos de nuestra identidad.

El estilo de vida puede definirse como «un grupo de prácticas más o menos integradas que un individuo abraza, no sólo porque tales prácticas satisfacen necesidades utilitarias, sino porque dan forma material a una narrativa particular de la identidad personal, cuyo sentido se encuentra en la interacción de las prácticas en sí» (Gleizer, 1997:87). Aunque podemos hablar de un estilo de vida general que caracteriza a una población (por ejemplo, el estilo de vida de Versalles), en un sentido

particular el estilo de vida se diferencia del ritual en un aspecto central: este no está «dado» por el contexto sociocultural. Por el contrario, exige que cada individuo lo elabore de manera constante, ofreciéndole la oportunidad de decir algo sobre sí mismo. Sin embargo, aunque el estilo de vida sea una construcción individual, es importante recordar que este no se elabora en soledad o al margen del contexto. Los estilos de vida se crean, se delimitan y se ofrecen de manera social. Este es un planteamiento que ayuda a entender por qué *María Antonieta* se rescata en la memoria colectiva como un símbolo del estilo de vida decadente que caracterizaba a Versalles. Si Coppola la retrata como a una víctima de la moda y de su propia celebridad, entonces *María Antonieta* puede leerse como un discurso crítico sobre cómo la sociedad estimula la obsesión que actualmente existe por la moda y las celebridades. Como se ve en *The Bling Ring* (Sofia Coppola, 2013), esta obsesión ciertamente se puede convertir en todo un estilo de vida.

Para que el estilo de vida se constituya en una estructura de reducción de complejidad, Marcela Gleizer apela en un primer momento a las ideologías. Por ideología la autora entiende «un sistema secular de símbolos en interacción, caracterizado por ser parcial, autoconsciente y con algún grado de articulación conceptual, que permite configurar las conductas de los individuos en relación con la acción social y política —y por tanto reducir la complejidad en estos ámbitos— al proporcionar marcos de significados que tienen connotaciones morales y que suscitan adhesiones con tonos afectivos» (Gleizer, 1997:100). Lejos de entender a las ideologías como estructuras exclusivas para la dominación, Gleizer las concibe como patrones que orientan nuestras conductas y que nos ayudan a determinar lo que consideramos que es correcto, justo, indeseable, etc. Además, las ideologías ya no definen a los individuos ni se imponen con fuerza sobre ellos. Están a disposición de las personas y se negocia la forma en la que conviene integrarlas a la visión propia del mundo. Entre las características que la autora identifica en las ideologías de las sociedades contemporáneas están la pérdida de la centralidad de la política, la polisemia de múltiples situaciones sociales y ciertos cambios en la sensibilidad contemporánea. Algunos de estos cambios se refieren a valores que surgen como alternativas al ámbito público: el goce estético, el cultivo del ego y de las emociones. Otros autores como Michel Maffesoli refieren a estos cambios como características de la llamada posmodernidad.

Las ideologías representan entonces un primer recorte de la realidad que nos permite construir nuestro propio estilo de vida. Son marcos de interpretación que ofrecen información sobre nosotros mismos al circunscribir un horizonte de sentido que nos permite tomar decisiones. Sin embargo, para dotar de sentido y comunicar dicha toma de decisiones hace falta un segundo mecanismo: el consumo. De acuerdo a la autora, el consumo matiza dichas decisiones al proporcionar información más específica sobre nosotros. Mary Douglas y Baron Isherwood lo definen como «el uso de los bienes materiales que está más allá del comercio y goza de una absoluta libertad frente a la ley» (1979:72). Esto significa que el consumo no implica necesariamente comprar, sino hacer uso de bienes y mercancías que clasifican, discriminan y dotan de sentido a nuestro mundo. Se trata pues de «un conjunto de mercancías en propiedad de alguien [que] constituye un informe físico y visible de la jerarquía de valores que suscribe quien lo ha elegido» (Douglas e Isherwood, 1979:19). El consumo representa pues un instrumento versátil que permite comunicar parte de nuestra identidad sin tener que explicitarla de manera verbal.

Recapitulando, podríamos decir que en un primer momento delimitamos nuestras opciones mediante la elección o negociación de ideologías y posteriormente las matizamos a través del consumo. El resultado es la creación de un estilo de vida que simultáneamente reduce la complejidad del contexto y nos permite tomar decisiones que van moldeando nuestra identidad. En *María Antonieta* el estilo de vida es la categoría central que me permite explicar el proceso de construcción identitaria del personaje principal. También se trata de la categoría que mejor describe la manera en la que el personaje histórico es rescatado actualmente en la memoria colectiva.

1.8.4. Plan de Vida

Anteriormente mencioné a los cursos de vida. Dichos cursos no son más que construcciones culturales con las que las sociedades dividen y racionalizan el paso del tiempo. Como consecuencia, predeterminan la trayectoria de vida de las personas. Gleizer los define como «instituciones sociales consistentes en una serie de patrones y mecanismos que regulan una dimensión clave de la vida: su extensión temporal [...] establecen la agenda para la vida de los miembros de la sociedad y las fronteras dentro de las cuales ocurre su conducta» (1997:125). Por ejemplo, cuando alguien se asume o es encasillado como un adolescente se espera cierto comportamiento de esa persona: una

conducta específica que sea coherente con lo que el curso de vida establece. Lo mismo sucede cuando alguien se «encuentra» en la juventud, en la adultez o en la vejez. Estas etapas constituyen los distintos cursos de vida que de manera externa al individuo expresan las expectativas a futuro de las personas. La propuesta de Gleizer es que, al igual que las ideologías, estos cursos de vida pasan a estar a disposición de las personas. El curso de vida «provee una variedad de significados culturales para dar sentido al paso del tiempo, los cuales ya no son simplemente aceptados e incorporados sin más por los individuos, sino que son elegidos por medio de un proceso reflexivo que implica la posibilidad de resignificarlos» (Gleizer, 1997:140).

Lo anterior quiere decir que en las sociedades contemporáneas no necesariamente tenemos que acatar las expectativas sociales inherentes a los cursos de vida. Expresiones coloquiales como decir que alguien tiene un «alma vieja» (cuando es considerado muy joven) o que alguien tiene un «niño interior» (al referirse a una persona adulta) ilustran cómo los comportamientos de las personas no se limitan a las expectativas sociales. Por ejemplo, si anteriormente el matrimonio, la procreación o el retiro laboral representaban etapas claramente definidas a partir de la edad, ahora las personas pueden desarticular eso y elegir en qué momento llevarlas a cabo. En última instancia, uno puede —por ejemplo— sentirse y afirmarse como joven o adulto independientemente de la edad. La idea es que actualmente los cursos de vida pueden adoptarse tal cual, o negociarse según los beneficios que uno sopesa. Al menos esto es posible hacerse desde la subjetividad, es decir, como autopercepción.

Por otro lado, es indiscutible que vivimos en sociedad. Y al hacerlo, irremediamente se nos asigna un curso de vida en función de nuestra edad. Esto significa que aunque el curso de vida provea cierto margen de libertad —para que cada persona refleje y dé sentido a su propia vida—, nunca podemos tomar decisiones ni actuar fuera del contexto social. A pesar de que uno se autoperciba como le plazca y tome decisiones que reflejan rasgos identitarios, dichas decisiones siempre tendrán que equilibrarse con las expectativas del curso de vida. El reto aquí es construir un plan de vida, o sea, una biografía que dé sentido y continuidad a la identidad individual, a través del paso sucesivo de los cursos de vida. En otras palabras, implica construirse una trayectoria biográfica que mantenga en equilibrio las expectativas del sistema social y las aspiraciones personales. El plan de vida lleva la premisa de que somos capaces de incidir en nuestra propia trayectoria a pesar de las restricciones

sociales que se nos imponen. Este tipo de cuestiones ciertamente se reflejan en *María Antonieta*, un filme que ilustra cómo al personaje principal le «arrebatan» su adolescencia para imponerle un curso de vida distinto al que su autopercepción le sugiere.

Es importante destacar que estas tres estructuras de reducción de complejidad (ritual, estilo de vida y plan de vida) en ningún momento ofrecen respuestas definitivas a las contradicciones del sistema social. Más bien, permiten analizar «cómo se otorga sentido y se produce identidad a pesar de la conciencia de la falta de respuestas» (Gleizer, 1997:45). Vivir en las sociedades contemporáneas implica vivir en un campo permanente de negociación, revisión y adaptación de oportunidades y riesgos que nos presenta la vida diaria. Tal vez, como dice Marcela Gleizer, «después de todo, el fundamento último y objetivo no es indispensable para la vida social (1997:83).

En vista de que *María Antonieta* es un filme histórico que abiertamente nos habla sobre nuestro presente, mi propuesta de análisis es considerar al palacio de Versalles como una especie de microcosmos de las sociedades complejas contemporáneas. El uso de música contemporánea, la estética juvenil y un guion que evoca la sensación de estar viendo a personajes actuales, sugieren fuertemente que el filme de Sofia Coppola intenta transmitir un mensaje en armonía con una sensibilidad cultural moderna. Además, las estructuras que Gleizer aborda en su teoría ilustran adecuadamente las decisiones que toma el personaje principal para construir su identidad. Estas estructuras las tomo como ejes en torno a los cuáles estructuro el análisis fílmico.

Como antes mencioné, en ningún momento me propongo analizar identidades reales, sino la representación de un proceso identitario. En este aspecto me apoyo en Francesco Casetti y Federico di Chio (2007). De entre las posibilidades que los autores sugieren para analizar una narración fílmica se encuentra el análisis del *personaje como persona*. Así lo exponen los autores:

Analizar al personaje en cuanto persona, significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc. Lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real: ya se quiera considerar sobre todo como una “unidad psicológica”, ya se le desee tratar como una “unidad de acción”, lo que lo caracteriza es el hecho de constituir una perfecta simulación de aquello con lo que nos enfrentamos en la vida (Casetti y Di Chio, 2007:159).

Analizar al personaje principal de *María Antonieta* como alguien tendencialmente real me permite argumentar cómo el filme, a través de la producción de memorias prostéticas, es capaz de incidir en la memoria colectiva del sujeto histórico. Como producto cultural que integra representaciones sociales sobre lo que significa construir la identidad durante la juventud, el filme de Coppola resulta adecuado para analizarse a partir de los conceptos que propone Marcela Gleizer. La forma en la que los vinculé con el marco teórico sobre memoria colectiva lo explico en el último capítulo, justo antes de mi análisis sobre el filme.

CAPÍTULO 2. APROXIMACIONES METODOLÓGICAS

En este capítulo se expone un modelo general para la tesis y posteriormente un modelo para analizar específicamente textos fílmicos. Esto es así porque la investigación comprende tres grandes etapas. En la primera rastreo y analizo una memoria colectiva de *María Antonieta* materializada principalmente en filmes y otros productos audiovisuales que circulan en la cultura popular. Estas representaciones son previas al filme de Sofia Coppola (2006) y las considero como parte de un «edificio» de interpretaciones que contribuyen a reproducir y actualizar al sujeto histórico en la memoria colectiva. En este sentido, influyen o condicionan la forma en la que Coppola construye su propia visión sobre el sujeto histórico. Es decir, que la manera en la que el sujeto histórico se ha representado anteriormente ofrece explicaciones de por qué la directora integra, contesta o rechaza dichas interpretaciones. Para explicar este proceso —en términos de transformaciones en la memoria colectiva— propongo el modelo de la triple mimesis de Paul Ricœur.

Las últimas dos etapas de la investigación corresponden al análisis de *María Antonieta* y de las representaciones culturales que el filme detonó. Tanto por el impacto masivo inherente a los productos cinematográficos, como por la cantidad de representaciones que este filme en particular inspiró en otros medios, considero al filme de Coppola como un punto álgido en la memoria colectiva del sujeto histórico. Como texto artístico su interpretación requiere de una metodología específica anclada en la tradición hermenéutica del análisis del discurso fílmico. De ahí que en la segunda parte del capítulo argumente por qué la investigación se ancla epistemológicamente en el paradigma hermenéutico, y exponga un modelo de análisis fílmico que se toma como base para interpretar *María Antonieta*. La idea es trazar una ruta metodológica que justifique la estructura de la tesis y la forma en la que se analiza el texto fílmico de Sofia Coppola.

2.1. La triple mimesis como modelo de acercamiento a la memoria colectiva

En su obra *Tiempo y Narración* Paul Ricœur reflexiona —a partir de san Agustín y Aristóteles— sobre las aporías del tiempo y la construcción de la trama. Por un lado, dice Ricœur, es imposible definir y medir el tiempo, ya que «el tiempo no tiene ser, puesto que el futuro no es todavía, el pasado ya no es, y el presente no permanece» (2009:44). Sin embargo, hablamos del tiempo como si fuera *algo*: lo medimos y afirmamos que las cosas que vienen *serán*, las pasadas *han sido*, y las presentes *pasan*.

Medimos lo que no *es*, y de ahí que Ricoeur asocie —en primera instancia— al tiempo con la discordancia. No es hasta que el tiempo pasa (o sea, cuando estamos en el ámbito de la memoria) que el tiempo puede ser percibido y medido a través de una narración. Y es en esta narración en donde las cosas pasadas (las memorias) y las futuras (las expectativas), se incluyen en un presente ensanchado que abarca distintas temporalidades.

Por otro lado, Ricoeur encuentra una correlación entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana. Para argumentarla retoma el concepto de mimesis, pero lo despoja de la acepción original de Aristóteles; es decir, en términos de copia, de réplica o de lo idéntico. La actividad mimética será para Ricoeur la representación de una acción. Aunque esta representación apela a la imitación, el autor sugiere que no se trata de una simple réplica de la realidad, sino el acto de producir algo: «precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama» (2009:84). En esta disposición de los hechos (que deviene en un relato coherente, lógico y creíble) la mimesis despliega su carácter mediador con base en su capacidad de cambiar, reorientar y desplazar interpretaciones. Además, si en la narración se articulan distintas temporalidades, ello implica que «no hay un tiempo futuro, un tiempo pasado y un tiempo presente, sino un triple presente —un presente de las cosas futuras, un presente de las cosas pasadas y un presente de las cosas presentes» (2009:124).

La mimesis ricœuriana se nos presenta entonces como un proceso de mediación en el que se configuran tramas y tiempos distintos capaces de transformar las maneras en la que los públicos o lectores perciben la realidad. En palabras de Paul Ricoeur, lo que está en juego «es el carácter temporal de la experiencia humana. El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal [...] el tiempo se hace humano en cuanto se articula de modo narrativo» (2009:39). Por lo tanto, toda narración integra acontecimientos y temporalidades dispersas que se ordenan lógica y razonablemente. A esta relación entre el tiempo y la narración Ricoeur la llama *concordancia discordante*: la única manera en la que podemos ordenar la discordancia de las temporalidades es mediante una narración lógica y coherente.

En el afán de explorar esta dialéctica entre tiempo y narración Ricoeur propone la triple mimesis. Su modelo establece que la construcción literaria del mundo (aquí se extrapola al ámbito cinematográfico) se sostiene sobre una dinámica de procesos transformadores: en la interacción

entre la prefiguración del texto —las referencias existentes en el mundo extratextual— (mímesis 1); la configuración textual plasmada en una narrativa que construye un mundo ficticio (mímesis 2); y la refiguración de ese mundo por parte del lector (mímesis 3). El potencial de una narración para transformar nuestra percepción sobre el tiempo y la realidad se despliega en el momento en el que se articulan estos tres momentos miméticos. Dicho de otra manera, lo decisivo es el proceso por el que la narración (el filme) media entre los discursos, textos o referentes previos a esa narración, y la manera en la que los públicos se apropian o negocian el sentido de dicha narración: «seguimos, pues, el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado» (2009:115).

Aunque Paul Ricoeur propone la mímesis para explicar cómo los mundos literarios se reconfiguran en el lector durante el proceso de recepción, lo mismo puede decirse sobre cómo los filmes históricos modifican nuestras percepciones sobre el pasado. Si los filmes son construcciones narrativas que integran acontecimientos y temporalidades múltiples, el modelo de la triple mímesis me permite describir y explicar cómo pasado y presente se fusionan en productos cinematográficos que contribuyen a dar cuenta del proceso de continuidad de toda memoria colectiva. Así, las representaciones previas al filme de Sofia Coppola (la memoria colectiva «fílmica» de *María Antonieta*) prefiguran al sujeto histórico y condicionan la forma en la que se configura *María Antonieta*, un filme que fusiona distintas temporalidades y que modifica nuestra percepción sobre el pasado histórico y sus personajes. A continuación explicaré brevemente las etapas que conforman a la triple mímesis.

2.1.1. Mímesis 1

Independientemente de la influencia que un filme ejerza sobre nuestra experiencia personal y colectiva, cualquier narración tiene su origen en lo que Ricoeur denomina el nivel de la pre-comprensión del mundo de la acción. En este nivel el autor refiere a la capacidad que un lector tiene para discernir las estructuras de una narrativa, los recursos simbólicos de ésta, y el carácter temporal en el que se inscriben (2009:116). En breve, antes de que alguien pueda comprender una obra se requieren competencias previas que permitan reconocer pautas, esquemas y convenciones, a partir de las cuales se construye una historia.

El primero de los rasgos que conforman la mimesis 1 (el estructural) refiere a todos aquellos elementos que normalmente componen una narrativa: los fines, los motivos, los agentes y las circunstancias. El rasgo estructural se vincula entonces con la capacidad de un lector para reconocer dichos componentes, así como la manera en la que se combinan para crear una historia. Este proceso genera en el lector expectativas que condicionan el sentido que se le asigna al texto, pues «comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del “hacer” y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas» (Ricœur, 2009:119). Estas tipologías —entendidas aquí como los géneros cinematográficos— funcionan como guías que explican por qué los filmes biográficos inciden particularmente en la memoria colectiva de hechos y personajes históricos. Si las biografías de Hollywood son tomadas por las audiencias como reales o verdaderas, se debe en gran parte a que «los paradigmas recibidos estructuran las *expectativas* del lector y le ayudan a reconocer la regla formal, el género o el tipo ejemplificados por la historia narrada» (Ricœur, 2009:147). En este sentido, se puede decir que desde el momento en el que identificamos un filme como perteneciente al género biográfico tenemos expectativas muy claras sobre el tipo de «verdades históricas» que estamos por recibir. Por lo tanto, influyen en la manera en la que nos apropiamos, negociamos o interpretamos el significado del filme.

La influencia de los géneros en las maneras en que interpretamos un texto evidencia también la relación que éstos tienen con la memoria. Al respecto, Astrid Erll dice que «sólo cuando autores y lectores de una comunidad mnemotécnica comparten el conocimiento sobre convenciones de género (y sospechan, por ejemplo, que al final de una novela detectivesca el caso de homicidio se resolverá) puede uno hablar de la existencia de un género» (2011:74). Visto así, la existencia del género biográfico involucra la memoria de las audiencias en tanto que reconocen pautas y expectativas con las que se construyen versiones sobre el pasado. La identificación o el reconocimiento de estructuras narrativas predetermina el sentido que le asignamos a las historias que se nos cuentan. De ahí que Ricœur asocie el rasgo estructural con la respuesta a las clásicas preguntas con las que se analiza una narración: qué, quién, dónde, para qué, en cuáles circunstancias, cómo, con quien y contra quién (Ricœur, 2009:117). Y como hemos visto, las respuestas a estas preguntas se encuentran —hasta cierto punto— prefiguradas.

El segundo rasgo de la mimesis 1 son los recursos simbólicos que determinan las maneras en las que se interpretan los elementos narrativos: «si en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está mediatizada simbólicamente» (Ricœur, 2009:119). Desde una perspectiva semiótica aplicada al cine, Peter Wollen (1970) retoma de Charles Sanders Peirce su conocida triada y afirma que los signos cinematográficos son de tres órdenes:

- Ícono: un signo en el que el significante representa el significado principalmente por su similitud a él, porque se le parece mucho.
- Índice: un signo que mide una cualidad no porque sea idéntico a ella, sino porque guarda con ella una relación inherente.
- Símbolo: un signo arbitrario en donde el significante no tiene relación directa ni indexada al significado, sino que más bien representa porque existe una convención al respecto.

Aunque James Monaco ubica estos tres órdenes en una categoría denotativa, también señala que la línea entre denotación y connotación no se encuentra claramente definida. Más bien existe en una especie de *continuum*: «en los filmes, al igual que con la palabra escrita y hablada, si las connotaciones se vuelven lo suficientemente poderosas, eventualmente se aceptan como significados denotativos» (2009:187). Esto sugiere que incluso aquellas connotaciones que nos parecen originales o individuales (como cuando Halbwachs afirma que nuestros pensamientos más privados siempre son resultado de nuestras relaciones con muchos grupos), frecuentemente se tratan de simbolismos con significados anclados en convenciones sociales. Sucede entonces que, al igual que como cuando una comunidad mnemotécnica reproduce las convenciones sobre lo que implica un género cinematográfico, los sistemas simbólicos proporcionan un contexto de descripción y recepción previamente acordado. Esto explica por qué vemos filmes biográficos no solo con expectativas sobre cualquier «verdad» que se nos plantee, sino con referentes simbólicos (sobre el personaje) que deseamos confirmar, desechar o negociar. Como resultado interpretamos, juzgamos y resignificamos personajes históricos con base en acuerdos colectivos. Incluso antes de que alguien vea un filme histórico los personajes se encuentran mediados simbólicamente en función de las

expectativas sociales. Así, directores y audiencias comparten códigos previos que se movilizan durante el proceso de recepción.

El tercer rasgo de la pre-comprensión refiere al carácter temporal de las narraciones, o como dice Ricoeur, a la *intratemporalidad* que ocurre en ellas, o sea, a la presencia simultánea de distintos tiempos. Este anclaje de la mimesis 1 nos remite al asunto central de la teoría de Ricoeur: la *concordancia discordante* que la narración posibilita. Como expliqué con anterioridad, las narraciones sustituyen al tiempo como sucesión de momentos continuos por un triple presente que articula tiempos discordantes (míticos, pasados, imaginarios, futuros, etc.). Tomando en cuenta que los filmes biográficos rescatan personajes del pasado y los configuran en el presente como modelos para el futuro, las narrativas cinematográficas de este tipo se nos presentan como ejemplos de productos culturales que, a través de la intratemporalidad, construyen un triple presente característico también de la memoria colectiva.

Esta perspectiva concuerda con la de Andrew Hoskins (2001), quien sostiene que las memorias no son representaciones fijas del pasado: existen más bien, a través de un *continuum* en el tiempo. Lo que habilita a este *continuum* de memorias (o que, valga la redundancia, lo que lo hace constante) es precisamente este tipo de configuraciones (mimesis 1) en donde elementos estructurales, simbólicos y temporales se integran en representaciones que marcan la pauta para futuras representaciones. Para Paul Ricoeur la mimesis 1 es una prefiguración que predetermina las interpretaciones sobre una representación en particular. En este sentido, es también una premediación, una palabra que emplea Astrid Erll para referirse a los procesos en los que la memoria se media: «premediación significa que *media* existente que circula en cierto contexto, provee de esquemas para experiencias futuras —su anticipación, representación y recuerdo» (Erll, 2011:142). Por lo tanto, la premediación es el efecto de, y el punto de partida para mediar memorias. Así, la prefiguración o precomprensión de la mimesis 1 enfatiza cómo cada texto cinematográfico está relacionado con un mundo extra-cinematográfico. En esta investigación considero a la mimesis 1 como el conjunto de representaciones —principalmente cinematográficas— sobre María Antonieta que prefiguran o predeterminan la forma en la que Sofia Coppola concibe al sujeto histórico en su propio filme biográfico. En función de este nivel compuesto por múltiples referencias y nociones históricas sobre el personaje el filme de Coppola actualiza a María Antonieta en la memoria colectiva.

Como dice Astrid Erll, es a partir del nivel de la mimesis 1 que el cine «actualiza elementos que no fueron —o no pudieron ser— percibidos, articulados, y recordados en la esfera social» (2011:153).

2.1.2. Mímesis 2

La mimesis 2 corresponde a la mediación entre el «antes» y el «después», entre la prefiguración y la refiguración. Es el filme de Sofia Coppola como enlace entre los referentes que evoca y la nueva manera en la que se dispone de ellos. El filme señala continuidades, rupturas y cambios en la memoria colectiva gracias al efecto mediador de una trama narrativa. Según Ricœur la trama es mediadora, al menos por tres razones:

- Media entre acontecimientos dispersos y alejados en tiempo y en espacio, y la construcción de una historia coherente y creíble tomada como un todo. Se actualizan historias a partir de elementos, referentes y textos que una comunidad de lectores identifica e interpreta. Otra manera de entenderlo es viéndolo como la transición del paradigma (el universo disponible de elementos) al sintagma (la configuración o articulación de esos elementos).
- Integra factores heterogéneos como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc. La narración pone de manifiesto en el orden sintagmático todos los componentes capaces de figurar en la dimensión paradigmática.
- Su capacidad de contener temporalidades propias que trascienden la representación lineal del tiempo. Se distinguen dos tipos de tramas: la cronológica y la no cronológica. Como se verá en el análisis fílmico, *María Antonieta* tiene su propia dimensión cronológica (como cualquier otra diégesis) pero destaca particularmente por sus numerosos anacronismos que desarticulan el tiempo histórico. En ese sentido prima un tiempo no cronológico que juega con las temporalidades e inhibe las separaciones entre pasado y presente.

Mímesis 2 es la interfaz que actualiza el repertorio de textos previos sobre algún tema. A través de una narrativa —que en este caso modifica nuestra percepción sobre un sujeto histórico— mimesis 2 innova formas, géneros y tipos de historias que Ricœur equipara con el paradigma. Y es que si los paradigmas constituyen «la gramática que regula la composición de obras nuevas», al mismo tiempo «[el paradigma] proporciona reglas para la experimentación posterior en el campo

narrativo» (Ricoeur, 2009:138). Formas, géneros y tipos de narración se actualizan entonces en el nivel sintagmático, oscilando entre la tradición y la innovación. En consecuencia, aunque los géneros cinematográficos siguen siendo reconocidos como tales —y generan expectativas en las audiencias—, las convenciones de género cambian por la presión de nuevas propuestas que moldean y reestructuran los modos en los que las audiencias perciben y entienden el pasado. A esto se refiere Robert A Rosenstone (y sostengo que es el caso de *María Antonieta*) cuando menciona a la revisión como una de las mayores contribuciones del filme histórico:

Si el propio medio cinematográfico asegura la creación de una historia única, algunos filmes llevan el proceso de revisionismo aún más lejos, al poner en primer plano su propia construcción y señalar la naturaleza arbitraria del conocimiento, o al moverse más allá del “realismo” para abrazar modos de representación innovadores como el surrealismo, el collage, el expresionismo y el posmodernismo (1995:11).

En síntesis, la mimesis 2 (que en este caso se materializa en *María Antonieta*) describe el proceso por el que la configuración textual (el filme) media entre la prefiguración de un sujeto histórico (un horizonte cultural de textos representado por mimesis 1) y su posterior refiguración durante la interpretación del filme. Para efectos de esta investigación, mimesis 2 contempla un capítulo en donde describo la trayectoria personal de Sofia Coppola, la posición decisiva que ocupa en la industria del entretenimiento, y cómo eso se proyecta en las decisiones artísticas que tomó en *María Antonieta*. En conjunto, estos elementos expresan cómo el filme de Coppola integra, modifica, o se aleja de las representaciones previas que se abordan en mimesis 1. Al abordar las maneras en las que Coppola reconfigura los referentes previos sobre el personaje, el capítulo encuadra mi propia interpretación sobre el filme que se manifiesta como mimesis 3.

2.1.3. Mimesis 3

Mimesis 3 marca la intersección del mundo del texto y el mundo del lector, cerrando así el círculo mimético. La refiguración se produce en el momento en el que un espectador interpreta una obra, o sea, cuando la persona es conducida por medio de la comunicación (configuración), al campo de la referencia (prefiguración): «lo que el lector recibe no sólo es el sentido de la obra, sino también, por

medio de éste, su referencia: la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella» (Ricoeur, 2009:150). Aunque anteriormente argumenté que los géneros y los sistemas simbólicos estructuran y predeterminan las expectativas de las audiencias, nunca hay que olvidar que los receptores jamás son pasivos ante un filme: «más que producir un trabajo terminado, los artistas producen ahora —lo quieran o no— materiales “en bruto” que nosotros como consumidores podemos editar a nuestro antojo» (Monaco, 2009:43). Ricoeur suscribe lo mismo al afirmar que la obra solo es el punto de partida para una lectura que se configura en la interacción entre texto y receptor: «seguir una historia es actualizarla en lectura» (2009:47)

Naturalmente, cuando una persona actualiza un texto durante su lectura se ponen en juego valores, prejuicios y preferencias. Estos elementos transforman el mundo cinematográfico y por extensión, la percepción sobre la realidad: «los significados atribuidos por los lectores no afectan solamente el entendimiento sobre el texto. Las obras literarias también pueden modificar nuestras percepciones sobre la realidad, y eventualmente —a través de las acciones de los lectores, que a su vez son influenciadas por modelos literarios— prácticas culturales. Por ende, también se modifica la propia realidad» (Erll, 2011:155).

Astrid Erll identifica dos efectos que resultan de la refiguración de una obra literaria (aquí de una obra cinematográfica). En primer lugar, el cine modifica nuestra percepción sobre el tiempo: con sus estructuras narrativas transforman nuestro entendimiento sobre la cronología y el significado de los eventos, así como el de la relación entre pasado, presente y futuro (la *intratemporalidad* de Ricoeur). En segundo, el cine modifica nuestra percepción sobre el pasado simple y sencillamente por los contenidos que representa:

Representaciones de eventos históricos (como guerras y revoluciones) y personajes (como reyes y exploradores), de mitos y memorias imaginadas *pueden* tener un impacto en los lectores y *pueden* reingresar, vía mimesis 3, al mundo de la acción, moldeando por ejemplo, percepción, conocimiento y comunicación diaria, conduciendo hacia la acción política o prefigurando representaciones futuras (y así es como el círculo de la mimesis mnemotécnica continúa evolucionando) (Erll, 2011:155).

Si la premediación es un concepto que describe a la mimesis 1, la remediación describe el proceso que sucede en mimesis 3, es decir, la intersección del mundo del texto y el mundo del lector. David Jay Bolter y Richard Grusin (2011) entienden a la remediación como la manera en la que la representación de un medio es adaptada, moldeada o transformada en nuevos medios. Evidentemente, esto da pie a nuevas interpretaciones —como la mía— sobre la representación «original» —que en este caso lo constituye el sujeto histórico María Antonieta. Estudiar la remediación implica hacer énfasis en la dimensión diacrónica con la que los *media* continuamente toman prestado, comentan, reproducen, critican o reinventan a sus predecesores, en una lógica de intertextualidad. Con todo, lo que se recuerda en una cultura no es lo que con reserva pudiéramos llamar el «original» o los eventos «verdaderos». Más bien, la memoria colectiva reconfigura una especie de palimpsesto que integra las representaciones mediáticas realizadas a través del tiempo. Por ello, «representaciones repetidas, a lo largo de décadas y siglos, en diferentes medios, es precisamente lo que crea poderosos sitios de memoria» (Erll, 2011:141).

En conclusión, el recorrido de la triple mimesis constituye un modelo que me permite identificar las transformaciones del sujeto histórico en la memoria colectiva —principalmente en productos audiovisuales. El paso de la mimesis 1 a la mimesis 3 ilustra cómo el círculo mimético evoluciona constantemente, ya que lo que se remedia prefigura representaciones futuras, y así sucesivamente. Esto significa que las representaciones de mimesis 1 prefiguraron el filme de Sofia Coppola, pero este a su vez prefiguró representaciones posteriores sobre el personaje (estas representaciones se abordan en el capítulo 5). Este tipo de reacciones en cadena —inscritas en la lógica de la triple mimesis— son las que me permiten argumentar cómo *María Antonieta* se convierte en un lugar de memoria fílmico capaz de resignificar al sujeto histórico en la memoria colectiva, y erigirlo como un modelo para explicar fenómenos del presente. En este sentido es como las narrativas cinematográficas median entre una memoria colectiva pre-existente y el potencial para reestructurarla.

A manera de recapitulación estas son las etapas que estructuran la tesis:

- Mimesis 1: descripción y análisis de productos culturales que resignifican a María Antonieta en la memoria colectiva: filmes, novelas, animes y discursos periodísticos. Estos productos

prefiguran *María Antonieta* en tanto que son discursos que se desean integrar, contextualizar o impugnar.

- Mímesis 2: aquí examino la trayectoria personal de la directora, su posición estratégica en la industria del entretenimiento, y la forma en la que esto se tradujo en decisiones artísticas que deliberadamente contestan la memoria colectiva del personaje. También abordo el impacto cultural del filme, en tanto que generó otras representaciones sobre *María Antonieta* en industrias como la de la moda, la editorial y el propio cine. Todos estos elementos configuran al filme de Sofia Coppola como un medio capaz de resignificar al personaje en la memoria colectiva.
- Mímesis 3: dado que este nivel representa la intersección entre el mundo del texto fílmico y el mundo de quien lo interpreta, aquí se incluye mi análisis sobre *María Antonieta* con base en el marco teórico expuesto en el capítulo 1. Las aproximaciones metodológicas para esta mímesis se presentan en el siguiente apartado.

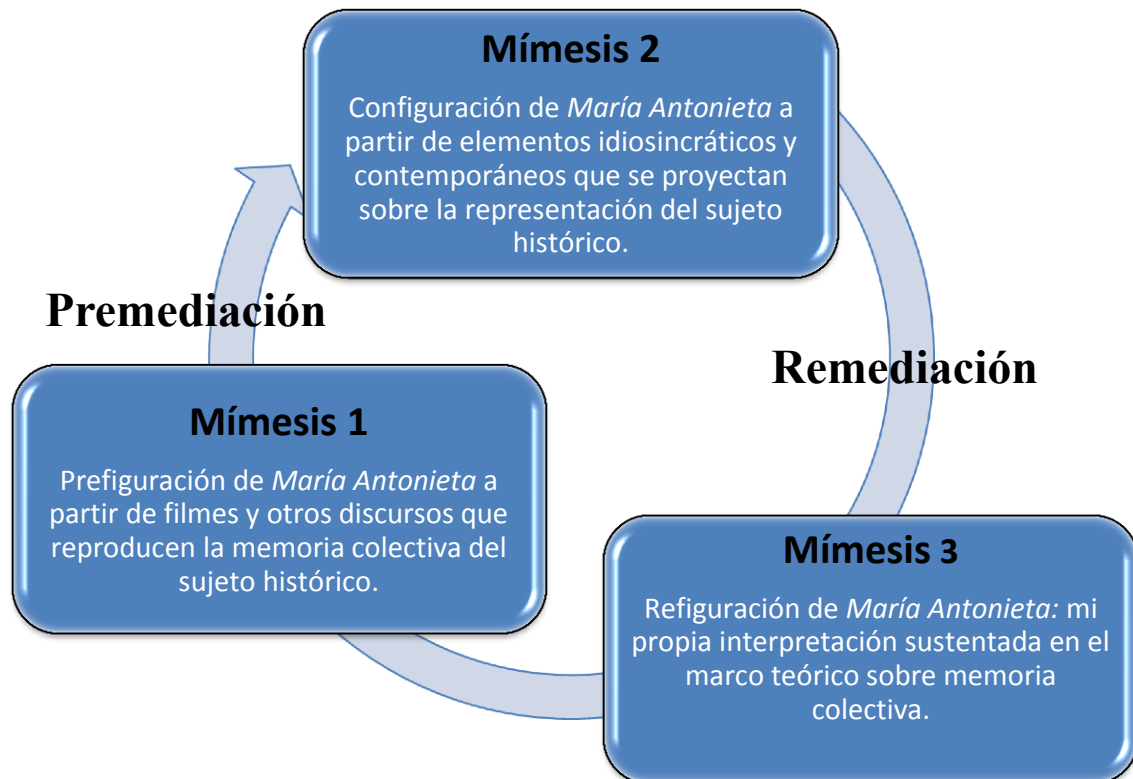


Imagen 1. Los tres niveles en la mimesis de la memoria colectiva explorada en esta tesis.

2.2. El paradigma hermenéutico y el análisis del discurso fílmico

Estudiar los discursos que circulan en una sociedad se ha convertido en una tarea importante al interior de las ciencias sociales: tarde o temprano los investigadores se enfrentan a textos de distinta naturaleza que requieren ser interpretados para ofrecer explicaciones sobre la realidad. Esto es así porque en el marco del giro lingüístico se pasó de un «paradigma que ponía las ideas y la introspección racional en el centro de la observación certera del mundo, a otro que prioriza la observación y el análisis de los discursos» (Santander, 2011:209). En esta perspectiva el lenguaje ya no es sólo un vehículo para expresar y reflejar ideas, sino un factor que contribuye activamente a construir la realidad social. A esto se le conoce como la concepción activa del lenguaje, o sea que se le reconoce la capacidad de *hacer cosas* (Austin, 1982), permitiéndonos entender a lo discursivo como un modo de acción.

La memoria colectiva es también un modo de acción social: permite «analizar la formación de identidades, el conocimiento de la orientación de los comportamientos colectivos e individuales ante los hechos históricos y la formación de la participación ciudadana» (González y Tinoco, 2012:101). Como discurso que integra ideas sobre el pasado, el presente y el futuro, la memoria colectiva proyecta el legado de una sociedad y prospecta el rumbo que con base en dicho legado tomará en el futuro. En este sentido, si «analizar el discurso que circula en la sociedad es analizar una forma de acción social» (Santander, 2011:210), la memoria colectiva constituye una importante fuente de conocimiento que a través del discurso contribuye activamente a construir la realidad social.

Aunque no es ninguna novedad que los contextos históricos y socioculturales moldean los discursos cinematográficos, la cuestión adquiere mayor importancia cuando se trata de filmes históricos. Y es que al representar hechos sobre el pasado que pasan por la memoria colectiva, este tipo de cine es capaz de fijar, reforzar o impugnar nociones históricas que se integran al corpus de discursos con los que entendemos el mundo. Aunado a que el cine se experimenta con todo el cuerpo (en virtud de sus propiedades técnicas y estéticas), los discursos cinematográficos son más susceptibles a integrarse en poco tiempo a la memoria colectiva. A diferencia de la palabra escrita, «las superficies de un filme son de esperar que tengan una mayor vida que las historias contenidas en ellas. Mucho tiempo después de que las historias se desvanecen, las imágenes permanecen» (Tashiro, 1998:59).

En el afán de comprender cómo las imágenes cinematográficas de *María Antonieta* se constituyen en un discurso fílmico capaz de incidir en la memoria colectiva, la presente investigación se ancla epistemológicamente en el paradigma hermenéutico. Si bien la hermenéutica ha sufrido numerosas modificaciones a lo largo de los siglos, existe el consenso de que se refiere a «la sustentación de una “ciencia o método universal” cuya finalidad es la interpretación y la comprensión, léase el entendimiento crítico y objetivo del sentido de las cosas en su generalidad» (Gutiérrez, 2005: 138). Desde Friedrich Schleiermacher (1768-1834) hasta Paul Ricœur (1913-2005) la hermenéutica ha pasado de ser una ciencia auxiliar que buscaba la interpretación «correcta» de los textos escritos, a una herramienta al servicio de todo aquello susceptible de ser comprendido: «no solamente los escritos mismos, claro está, sino también la acción humana y la historia, tanto individual como colectiva, que sólo serán inteligibles en la medida en que puedan leerse como textos» (Grondin, 2008:119).

Es posible pensar a la imagen como texto en la medida en que la semiótica social se alejó de visiones estructuralistas (vinculadas a la semiología saussuriana) para acercarse a visiones textualistas en las que el contexto adquirió mayor relevancia (Lizarazo, 2004). Las nociones de significante y significado ciertamente son fundamentales para entender el funcionamiento de la lengua escrita. Sin embargo, en el ámbito de las imágenes estos conceptos pierden su rigidez: en el lenguaje visual no existe una gramática en el sentido lingüístico. Las imágenes no contienen significados fijos que se estructuran en torno a un conjunto de reglas. En una visión textualista, las imágenes adquieren su significado como parte de un tejido de significantes y sentidos múltiples, es decir, como elementos que forman parte de un contexto que provee de significados particulares. Visto así, «el valor del signo está definido por su entorno, o en términos más radicales: no hay significación en el signo, sino en el entramado relacional entre los signos, es decir, en los *textos*» (Lizarazo, 2004:65).

Considerar a las películas como textos fílmicos constituye el primer paso para justificar en esta investigación la pertinencia de la hermenéutica como herramienta metodológica. En una visión textualista en la que la imagen deja de significar por sí misma (cobra sentido en virtud de un contexto con circunstancias sociales específicas), los filmes se nos presentan como un entramado de significados que exige una dinámica de interpretación. A diferencia de los textos escritos de carácter

informativo o académico, los filmes son textos artísticos que se tornan «irreductibles a todo planteamiento que lo afronte como mensaje. No es, por tanto, la decodificación la práctica que puede hacerse cargo de él» (Requena, 1985:115). Además, estos textos desbordan cualquier contexto y continuamente se convierten en objetos que cada nueva época confronta (Requena, 1985). Así, la hermenéutica constituye la herramienta idónea para generar conocimiento en torno a un texto artístico que constantemente adquiere nuevos significados y se rehúsa a un tratamiento meramente decodificable. Como bien lo sintetiza Diego Lizarazo: «los textos icónicos involucran la presencia del intérprete, y la interpretación sólo viene al caso ante un texto» (2010:67).

Antes de abordar las particularidades del análisis fílmico es importante desarrollar algunos principios que rigen la disciplina hermenéutica y que explican en qué sentido los hallazgos se validan como práctica científica:

1. La verdad del texto se concibe como una introspección reveladora. La verdad se encuentra en la lectura, más que en el texto.
2. La investigación cuidadosa del contexto en el que se generó el texto ayuda a la comprensión del mismo, pero no define la interpretación total. Resulta igualmente importante lograr que el texto *hable* en la situación actual del intérprete.
3. Existen muchas interpretaciones erróneas de un texto, pero también existe más de una interpretación correcta. La interpretación no es totalmente subjetiva, el texto impone límites a la forma en que lo comprendemos (Álvarez-Gayou, 2003:82).

En cuanto a los primeros dos principios destacan las aportaciones de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), quien propuso una hermenéutica «no metodológica» que se aleja de los criterios objetivables y medibles propios de las ciencias naturales (Grondin, 2008). No es que Gadamer estuviera en contra del conocimiento metódico, sino que consideraba que la visión positivista se había impuesto como modelo único para el saber científico. Esto dejaba de lado el conocimiento que el intérprete ofrecía, planteando así la posibilidad de que existieran otro tipo de verdades. Para desarrollar esto Gadamer propuso la noción de «juego» entre una obra artística y un intérprete. En dicho juego el analista no es el que lleva las riendas —por ponerlo de una manera— sino el que se sumerge en la obra artística. Esta obra le lleva a participar de una verdad subjetiva que sólo surge a

raíz de una interpretación. En la propuesta de Gadamer la subjetividad del analista se encuentra fuertemente implicada, pero sólo en razón de que esta se «ajusta» a la objetividad de la obra. Así lo ve Jean Grondin cuando dice que «no es la obra la que debe plegarse a mi perspectiva, sino al contrario, es mi perspectiva la que debe ensancharse, incluso metamorfosearse, en presencia de la obra» (2008:75).

La búsqueda de una verdad subjetiva —obtenida a partir de la disposición del analista a penetrar en el mundo de la obra— plantea cuestiones sobre la objetividad del análisis hermenéutico. Al respecto, el propio Gadamer nos dice que:

El que intenta comprender no se abandonará sin más al azar de la propia opinión para desoír la opinión del texto lo más consecuente y obstinadamente posible... hasta que esa opinión se haga ineludible e invalide la presunta comprensión. El que intenta comprender un texto está dispuesto a dejar que el texto le diga algo. Por eso una conciencia formada hermenéuticamente debe estar dispuesta a acoger la alteridad del texto. Pero tal receptividad no supone la “neutralidad” ni la autocensura, sino que implica la apropiación selectiva de las propias opiniones y prejuicios. Es preciso percatarse de las propias prevenciones para que el texto mismo aparezca en su alteridad y haga valer su verdad real contra la opinión (2006:66).

El reto de la hermenéutica radica entonces en mantener un equilibrio entre la subjetividad del analista y los datos empíricos —que en este caso se obtienen del discurso fílmico de *María Antonieta*. Como dice Gadamer, no existe la neutralidad pero sí la disposición para interpretar a partir de datos que continuamente cuestionen nuestras suposiciones y prejuicios. Es pocas palabras, hacer espacio para que el texto «hable» por sí mismo. Esto nos remite al conocido círculo hermenéutico que propuso Friedrich Schleiermacher con la intención de poner límites ante las opiniones del analista: «el círculo hermenéutico significa que el intérprete proyecta un significado en el texto, y, a su vez, el texto lo confirma o lo rechaza. El texto puede representar un horizonte cultural e histórico que se resiste a los presupuestos del intérprete» (Álvarez-Gayou, 2003:82).

En términos de análisis fílmico (y esto tiene que ver con el tercer principio expuesto) Jacques Aumont (1996) propone poner en práctica al círculo hermenéutico mediante un equilibrio entre la

teoría (nunca aplicarla ciegamente al texto), la subjetividad (no extraer conclusiones que no tengan origen en el texto) y el contexto (no privilegiar al autor como origen exclusivo de la significación). De ahí que en mi interpretación de *María Antonieta* haya procurado contrastar las imágenes cinematográficas con la teoría —y en ciertos casos con las intenciones de la autora— tomando en cuenta que cualesquiera que sean los hallazgos, estos tendrán su origen en el filme y estarán guiados por criterios de pertinencia que se desprenden de los conceptos y objetivos de la investigación. Por lo tanto, al estar guiada por intereses y objetivos particulares mi interpretación es sólo una de entre muchas otras posibles, pero no por ello menos válida, pues «cada interpretación descubre un aspecto de aquello de lo que habla el texto; no es entonces un mero reproducir, una réplica, una referencia de lo que habla el texto, sino una nueva creación del comprender» (Lizarazo, 2004:36). Y es en esta nueva creación del comprender —encauzada por criterios y principios metodológicos— en donde radica la validez científica del análisis interpretativo.

2.2.1. El análisis fílmico

La tradición del análisis fílmico data de los inicios del cinematógrafo cuando los cronistas narraban las proyecciones y comentaban con detalle las imágenes que veían (Aumont y Marie, 1990:13). Fue hasta que el cine se consideró un fenómeno académicamente relevante que los análisis comenzaron a nutrirse de marcos teóricos más rigurosos que dieran explicaciones sobre la realidad social: desde la antropología y la psicología social hasta la lingüística, la hermenéutica y la semiótica. Como resultado, los análisis varían mucho entre ellos y no existe ningún método universal para llevarlos a cabo. De ahí que:

Cada analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para el film o el fragmento de film que analice; pero al mismo tiempo, ese modelo será siempre, tangencialmente, un posible esbozo de modelo general o de teoría (Aumont y Marie, 1990:23)

Como puede apreciarse, un filme se analiza en función de presupuestos teóricos que circunscriben el universo de sentido que el texto es capaz de generar. Ante la particularidad de cada análisis, Jacques Aumont y Michel Marie (1990) afirman que independientemente de la ruta

metodológica o el modelo a emplear es preciso que todos los análisis presenten un mínimo de «garantías científicas». El criterio de verificación que plantean las autoras es doble:

1. Criterios internos: el análisis debe ser coherente, es decir, no presentar contradicciones internas ni desequilibrar la teoría con los datos empíricos. Asimismo, no deberá negarse a incluir elementos nuevos que el propio texto fílmico vaya proponiendo.
2. Criterios externos: se refiere a confrontación del análisis con otros análisis del mismo género, o que recurran al mismo método.

En relación al primer criterio me remito nuevamente al círculo hermenéutico, en tanto que procuro contrastar en todo momento mis interpretaciones con el marco teórico que he construido. En cuanto al segundo, tomo como base para mi interpretación el modelo de análisis fílmico de Francisco Casetti y Federico di Chio (2007), uno de los pocos métodos generales que explican paso a paso cómo analizar un texto fílmico. A continuación explicaré su modelo para exponer posteriormente (antes del análisis de la película) cómo en función de éste y de mis objetivos de investigación construí mi propia ruta metodológica para analizar *María Antonieta*.

2.2.2. Modelo de análisis textual fílmico

Al igual que Diego Lizarazo, Casetti y di Chio parten de que las imágenes pueden ser leídas como si fueran un texto: «el film como objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa: en una palabra, el film como texto» (2007:11). Dos son las actividades que constituyen al análisis de un texto fílmico: la descripción y la interpretación. Mientras en la primera se recorren una serie de elementos hasta dejar un conjunto detallado de ellos, en la segunda se trata de «reactivar, de escuchar y de dialogar. Es un trabajo que consiste en captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel» (Casetti y di Chio, 2007:23).

Como lo he señalado, esto no significa que el análisis se reduzca a una simple apreciación personal de la obra artística. Por el contrario, los propios autores reconocen en el análisis del texto fílmico un «principio de objetividad: si es cierto que cada reconstrucción del texto es la “propia” reconstrucción, también es verdad que esta debe basarse en verificaciones detalladas y puntuales»

(2007:23). Este vaivén entre teoría, datos empíricos e interpretación debe de realizarse de manera simultánea: la idea es que «debemos enfrentarnos tanto con una operación descriptiva ya orientada hacia la interpretación, como con una actitud interpretativa basada en la descripción» (2007:23).

Tras asumir estas actividades y la forma de realizarlas, Casetti y Di Chio proponen una ruta metodológica que prepara el análisis de un texto fílmico:

1. **Precomprensión del texto:** Gadamer considera a la precomprensión como condición indispensable para que el texto revele su propia verdad: «esto significa reajustar la experiencia [personal] y hacer confluir al texto en la unidad de un pensamiento desde otra perspectiva de sentido» (2006:63). Lejos de intentar eliminar prejuicios es importante explicitarlos porque a partir de este conocimiento es como «empieza la indagación, y sobre él se apoya inevitablemente el “ejercicio de lectura”, ya sea para alimentarlo posteriormente, ya para anularlo en una comprensión más amplia y meditada» (Casetti y di Chio, 2007:24). En mi caso, entiendo a *María Antonieta* como una representación sobre la juventud contemporánea que construye su identidad a partir del consumo. Al abordar a un personaje histórico ampliamente reconocido, también entiendo al filme como un dispositivo que interviene en las dinámicas de reproducción y transformación de la memoria colectiva.
2. **Hipótesis explorativa:** estrechamente relacionada con el punto anterior, la hipótesis refiere a la existencia de una prefiguración sobre el resultado del análisis. El analista, «además de saber unas cuantas cosas antes de empezar a trabajar, también lleva consigo una imagen normativa del punto al que pretende acceder, y basa su trabajo en la necesidad de verificar, profundizar y, si se da el caso, corregir esta intuición de partida» (Casetti y di Chio, 2007:24). Si bien mi investigación no parte de una hipótesis explícita, esta va implícita en los objetivos de investigación: la propuesta de que *María Antonieta* resignifica al sujeto histórico en la memoria colectiva.
3. **Delimitación del campo:** se refiere al establecimiento de coordenadas que contribuyan a dirigir la investigación hacia los objetivos preestablecidos. Se destaca «el modo en que cada una de estas elecciones se justifica según finalidades precisas y, en este sentido, orienta ya el análisis desde el principio» (Casetti y di Chio, 2007:26). En una investigación que pretende dar cuenta de cómo se integra un texto fílmico a la memoria colectiva, tres son las coordenadas

que trazo: cómo el filme modifica la memoria colectiva del personaje, qué relevancia tiene el filme para las audiencias contemporáneas, y que estrategias emplea para lograrlo.

4. **Elección del método:** los métodos para Casetti y di Chio son los marcos teóricos a partir de los cuáles se interpreta el filme. Por ejemplo, «se pueden utilizar los instrumentos de la sociología, afrontando el film como una representación más o menos completa del mundo en el que operamos, como un espejo y a la vez como un modelo de lo social [...] o a los instrumentos del psicoanálisis, tomando a los personajes puestos en escena como personajes reales» (2007:27). Estas aproximaciones con las que analizo el filme se desarrollan en el primer capítulo.
5. **Definición de los aspectos que se habrán de estudiar:** en este punto se definen los elementos cinematográficos que se privilegiarán en el análisis: la dimensión narrativa, las estrategias de comunicación, los contextos sociohistóricos, etc.; o sea, «el tipo de mundo que se dispone sobre la pantalla y la forma en la que se lo configura» (Casetti y di Chio, 2007:28). En el caso de *María Antonieta*, más que el análisis de la narrativa, privilegio el análisis de los códigos estrictamente visuales. Esto lo justifico y lo desarrollo a través del análisis.

Tras definir esta ruta metodológica, Francesco Casetti y Federico di Chio proceden a explicar su modelo de análisis textual fílmico. Este modelo pretende dar cuenta de una:

Especie de recorrido que a través de la descomposición y la recomposición del film conduce al descubrimiento de sus principios de construcción y de funcionamiento: un recorrido en el que interviene un reconocimiento sistemático de todo cuanto aparece en pantalla, y una comprensión de cómo se comprende; que superpone una descripción minuciosa y una interpretación personal de los datos; que exige que el analista se distancie de la fruición ordinaria para establecer una distancia óptima con respecto a su objeto, obligándole al mismo tiempo a intervenir para encuadrar y predeterminar ese mismo objeto (2007:31).

Aunque el modelo claramente diferencia dos grandes etapas (descomposición y recomposición) con sus propias fases, es importante mencionar que ambas son complementarias y que de hecho, frecuentemente se realizan de manera simultánea.

I. DESCOMPOSICIÓN

1. Segmentación: la primera intervención sobre el filme consiste en la descomposición de su linealidad; subdividir al texto en segmentos pequeños y autónomos que asemejen una especie de radiografía. Los segmentos con los que usualmente se divide un filme son dos: las secuencias y las escenas. Las primeras advierten «una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra; en suma, allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra, podemos siempre situar con legitimidad el confín entre una secuencia y otra». Las escenas o subsecuencias refieren a «una unidad de contenido que, aunque perfectamente identificable, puede leerse como componente de una unidad semántica superior, parte de un todo que la trasciende y la comprende» (Casetti y di Chio, 2007:37).
2. Estratificación: en esta segunda fase las secuencias y las escenas se comienzan a relacionar en función de las preguntas y los objetivos de investigación. Esto se hace en dos etapas. En la primera se buscan *series de elementos homogéneos* en torno a las categorías o dimensiones de estudio. En otras palabras, se procede a identificar en el texto fílmico las presencias de las categorías en las distintas secuencias o escenas. En la segunda etapa se articulan esas presencias o elementos a fin de crear conexiones significativas.

II. RECOMPOSICIÓN

3. Enumeración: para iniciar la recomposición del filme se realiza un inventario de las presencias en función de la pertinencia a un determinado eje, categoría o dimensión. En breve, es el momento del catálogo sistemático de las presencias del film.
4. Ordenamiento: en esta fase se proyecta un cuadro en donde las distintas presencias de las categorías se relacionan en torno a la linealidad del filme (secuencias, escenas, encuadres) y a los ejes (estéticos, narrativos, representacionales). El resultado es el «descubrimiento de un verdadero sistema de relaciones: los elementos se reclaman el uno al otro en una especie de trama comprehensiva» (Casetti y di Chio, 2007:46).
5. Reagrupamiento: en un ejercicio de síntesis se procede a unificar elementos a partir de sustituciones, equivalencias, generalizaciones o inferencias. Al final se jerarquizan los

elementos que han quedado y se obtiene un cuadro sintético sobre los elementos más significativos del texto fílmico que expresan los objetivos de la investigación.

6. Modelización: el último paso del modelo consiste en idear una representación que simultáneamente sea capaz sintetizar y de explicar al fenómeno investigado. A través de la modelización se obtiene una imagen total que proyecta los objetivos del modelo analítico: descubrir los principios de construcción y funcionamiento del texto fílmico.

A grandes rasgos estas son las etapas que constituyen al modelo de Francesco Casetti y Federico di Chio. Como puede apreciarse se trata de un modelo exhaustivo con fases muy precisas que dan cuenta de cómo los elementos en un texto fílmico se van articulando con los objetivos de la investigación. Sin embargo, al igual que Jacques Aumont y Michel Marie, los autores reconocen que cada intérprete se aboca a la tarea de construir su propio modelo. De ahí que varias de las etapas no tienen por qué verse reflejadas de manera explícita: «esto quiere decir simplemente que en la práctica del análisis ciertos pasos se efectúan tácitamente: el recuento final los pone entre paréntesis» (2007:57). Estos ajustes y recortes que me permiten crear mi propio modelo los expongo con más detenimiento en el último capítulo —justo antes del análisis de *María Antonieta*. Mi intención aquí ha sido la de exponer una metodología específica para el análisis del filme que refleje la rigurosidad científica que la práctica hermenéutica conlleva. A pesar de ser una interpretación subjetiva el análisis se estructura en torno a pertinencias relacionadas con los objetivos de investigación y límites que el propio texto fílmico impone. El reto es encontrar el punto de equilibrio entre la subjetividad personal y lo que el texto tiene que decir. Tomando en consideración estos principios, confío en ofrecer una interpretación que contribuya a generar conocimiento sobre cómo las relaciones entre cine, historia y memoria se configuran en nuevos marcos sociales con los que nos acercamos al pasado.

CAPÍTULO 3. MARCO HISTÓRICO - REFERENCIAL

Los géneros representan paradigmas que estructuran de antemano la forma en la que incorporamos el conocimiento. Así como cuando esperamos que una película de comedia nos haga reír, también esperamos que un filme histórico ofrezca un retrato fidedigno sobre algún acontecimiento del pasado. Como subgénero del cine histórico, el filme biográfico tiene sus propias convenciones y expectativas sociales que determinan el tipo de impacto sobre las audiencias. A partir de esta premisa desarrollo en el presente capítulo una breve trayectoria sobre la biografía cinematográfica que permita entender las condiciones socioculturales en las que surge *María Antonieta*. Tanto en su formato escrito como cinematográfico, la biografía ha estado rodeada de prejuicios y tensiones con respecto a la historiografía. Dicha trayectoria ha legado un desdén generalizado por el género pero también ha creado las condiciones que posibilitaron nuevas formas de biografíar a sujetos históricos. Entre estas condiciones se encuentra el llamado «giro subjetivo», una especie de reivindicación del individuo como agente importante para entender el devenir histórico. A raíz de esta revaloración del sujeto —y por extensión, del estudio sobre las identidades—, en un segundo apartado abordo a María Antonieta desde una historiografía reciente (dos biografías) que pone el énfasis en las formas en que la trayectoria personal del individuo contribuye a entender procesos históricos más amplios. La intención es contextualizar históricamente a la biografía y al sujeto histórico en una dirección que ayude a entender los textos fílmicos que en los siguientes capítulos se analizan.

3.1. El género biográfico y sus transformaciones

En su análisis extensivo sobre películas biográficas (*Whose Lives are they anyway?*, 2010), Dennis Bingham afirma que «en el corazón de la película biográfica se encuentra la necesidad de dramatizar la realidad, y hallar en ella la propia versión de verdad del director» (2010:10). Los filmes biográficos narran pues la vida de un individuo con la finalidad de investigar, demostrar o cuestionar su importancia en el mundo. Sin embargo, esto no se hace como un simple recuento de los hechos, sino a través de una dramatización orientada a descubrir verdad biográfica. Al respecto, Robert A. Rosenstone dice que la invención en este tipo de películas no necesariamente viola la verdad histórica. El lenguaje cinematográfico opera principalmente por medio de metáforas que simbolizan un significado más grande de lo que literalmente se está representando:

El espectador tendría que aprender las maneras en las que, por medio de la invención, el filme condensa grandes cantidades de datos o simboliza complejidades que de otra manera no podrían mostrarse. Tenemos que reconocer que el filme siempre incluirá imágenes que al mismo tiempo son inventadas y verdaderas; verdaderas en tanto que simbolizan, condensan o sintetizan cantidades más grandes de datos; verdaderas en tanto que transmiten un significado general del pasado que puede ser verificado, documentado o razonablemente argumentado (2012:71).

En este sentido, los directores de filmes históricos nos interpelan al hacer uso de un lenguaje metafórico y simbólico, un lenguaje que crea una serie de posibles realidades en lugar de una «realidad» que pretenda ser literalmente verdadera. Dejar atrás nuestras expectativas sobre precisión o exactitud histórica (o de que provean un amplio y detallado contexto histórico de los acontecimientos) es necesario para acercarnos a estas verdades que los directores intentan transmitirnos en un lenguaje distinto al de la palabra escrita.

La dialéctica entre invención y verdad se vuelve problemática en el caso particular de la película biográfica. Como menciona Bingham (2010), la colisión entre hechos reales y ficción dramática genera mucha resistencia por parte del espectador: en un filme que se supone aborda la vida única o particular de un ser humano, causa cierta consternación que dichas vidas se cuenten a través de convenciones genéricas que por definición se repiten en cada película.

Por esta razón (aunque también hay que reconocer que todos los géneros tienen sus propias convenciones), Bingham afirma que la biografía bien pudiera ser el género cinematográfico más desacreditado (2010:11). Considerado por mucho tiempo como un producto de gran prestigio, los filmes biográficos comenzaron a perder su atractivo y sus audiencias a partir de la década de 1960. Su apogeo se ubica en los años treinta del siglo pasado cuando los grandes estudios como MGM, RKO y Warner Brothers explotaron el género como vehículo hacia el estrellato de actores y actrices, y como medio para legitimar modelos e ideologías. Por ejemplo, Leo Lowenthal realizó un estudio (*Biographies in Popular Magazines*, 1944) sobre los patrones reproducidos a lo largo de 16 años en biografías publicadas en revistas. En ellas detectó que las revistas de las primeras décadas del siglo XX enfocaban sus biografías en personajes que el autor llamó «ídolos de producción». En

publicaciones posteriores —estimuladas por el advenimiento de los nuevos medios de comunicación como la radio y el cine— Lowenthal identificó con mayor incidencia a los «ídolos de consumo». Mientras los primeros abordaban la vida de hombres (y en menor medida, de mujeres) que literalmente producían grandes cosas en beneficio de la sociedad (líderes industriales, de la milicia, científicos), los segundos se apropiaban de esos beneficios para emprender carreras en el mundo del entretenimiento. En este cambio de ídolos de producción a ídolos de consumo, Lowenthal detectó un desplazamiento de valores y lecciones morales estadounidenses: el poder que se obtenía al crear el mundo fue reemplazado por otro tipo de poder que radicaba en codiciar los objetos de ese mundo. Lo que es más, para Lowenthal, este tipo de biografías «contribuían a preparar al público promedio a aceptar su lugar en la estructura social, al valorar un conjunto de vidas comunes, distantes y elevadas que los lectores pudieran emular» (Lowenthal, citado en Custen, 1992:33).

Esto explica que a partir de la década de 1930 estadistas como *Alexander Hamilton* (1931), y *Young Mr. Lincoln* (1939), soldados como *Sergeant York* (1941), marinos como los de *The Pride of the Marines* (1945), científicos de la talla de Louis Pasteur (*The Story of Louis Pasteur*, 1936), Thomas Alva Edison (*Young Tom Edison*, 1939 y *Edison the Man*, 1940) y Marie Curie (*Madame Curie*, 1943), fueron llevados a la pantalla grande como ejemplos de visionarios que contribuían a hacer de nuestro mundo algo mejor: «héroes del pasado cuya determinación servía como tónico para las audiencias que vivieron durante la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial» (Bingham, 2010:6).

Sin embargo, el desdén por la biografía fílmica va más allá de su mera identificación con convenciones y con la época de estudio hollywoodense. Aunque actualmente es uno de los géneros cinematográficos más prolíficos, el filme biográfico continúa rodeándose de prejuicios que acentúan los riesgos percibidos de representar cinematográficamente a personas que alguna vez existieron. Por ejemplo, en el 2010 los *Anthology Film Archives* (AFA) en Nueva York programaron un ciclo de veinte proyecciones titulado «Anti-biopics». En su sitio web⁸ aún puede leerse lo siguiente:

La palabra “biopic” genera un temor bien fundado en el corazón de muchos cinéfilos serios. Nos recuerda la corriente de películas abotargadas, exageradas y de gran presupuesto —tanto de Hollywood como de otros lugares— que se deleitan en reclutar a estrellas glamorosas para personificar a figuras infames o famosas cuyas vidas son forzadas a entrar en

⁸ http://anthologyfilmarchives.org/film_screenings/series/35904

moldes reductivos y deprimentemente prefabricados. Aunque la biopic es uno de los géneros cinematográficos más ubicuos y perennes, también ha desarrollado convenciones que son espectacularmente inadecuadas para expresar la confusión, la complejidad y en última instancia, el esencial e impenetrable misterio de una vida humana real. Pero no tiene por qué ser así.

Por oposición, la AFA se deleita en mostrar «una gloriosa y alternativa tradición de filmes que han experimentado con maneras más sofisticadas, evocativas y visionarias de expresar la esencia de una vida humana, de capturar la particular sensibilidad de una figura histórica o de explorar el significado de su experiencia». Esta búsqueda de esencias (que la historiografía ha desechado desde hace tiempo) expresa simultáneamente la preocupación por hallar «verdades biográficas» en el cine, y una incompreensión sobre la relación entre el género, sus convenciones y el lenguaje cinematográfico. Cuando Richard Schickel describe *Wyatt Earp* (1994)⁹ como un filme «chirriando implacablemente, sin selectividad o punto de vista, a través de una vida episódica y desarticulada, desde la adolescencia hasta la vejez», su crítica, como dice Bingham, bien puede resumir la reacción estereotipada de muchos críticos y académicos en relación al género entero (citado en Bingham, 2010:13).

Como consecuencia, el término *biopic* comenzó a considerarse peyorativo, al grado de que los directores que las hacían, negaban haberlas hecho:

“Si es una mala película, es una ‘*biopic*’, pero si está haciendo algo interesante o diferente, es otra cosa”: esta es una actitud casi universal. Y no nada más los críticos demuestran esto; los propios cineastas lo hacen, probablemente como un reflejo defensivo. Nadie quiere ser sorprendido haciendo una *biopic*. Uno ve esto a lo largo de la década de 1990 y particularmente a principios del 2000; cuando Scorsese promueve *Kundun* (1997) o Michael Mann habla sobre *Ali* (2001) o Mike Leigh introduce *Topsy Turvy* (1999), todos ellos niegan, con racionalizaciones muy sofisticadas, que han hecho *biopics* (Bingham, 2013:237).

⁹ La película narra la historia del afamado *marshal* que participó en el tiroteo del O.K. Corral en Tomsbtone, Arizona, en 1881.

Si entendemos a la memoria colectiva como «la acumulación de las representaciones del pasado que un grupo produce, mantiene, elabora y transmite» (Jedlowski, 1997), la percepción actual de la *biopic* puede explicarse a raíz de los cambios y las transformaciones por las que ha pasado la biografía escrita. Aunque Frances Winwar (1938) afirma que la biografía estaba implícita en los antiguos escritos y epitafios de la *Antología* griega, más que rastrear la evolución del género desde sus primeras manifestaciones conviene explicar la crisis epistemológica que sufrieron las ciencias sociales entre los años setenta y ochenta del siglo XX. Esta crisis llevó a que de la radical diferenciación entre biografía e historia (que anteriormente separaba a estos géneros), se hiciera posible la inclusión de la primera en la segunda, reconciliando así ambos modos de abordar el pasado histórico. De esta manera es posible entender también el cambio más radical que la biografía cinematográfica comenzó a exhibir a principios de los años noventa del siglo pasado.

Para elucidar la evolución y los paralelismos entre biografías escritas y cinematográficas resulta útil retomar la oposición entre historia y memoria. Como se explicó en el primer capítulo ambos son campos o formas de relación con el pasado que cumplen con funciones distintas. Sin embargo, nacen de una misma preocupación al compartir el mismo objetivo: la elaboración del pasado en relación con el presente. Al respecto, Eugenia Allier (2010) afirma que la historia nace de la memoria, para después separarse de ella al poner el pasado a distancia. La historia se entiende entonces como un pasado fijo o un pasado que «fue», en lugar de una corriente de pensamiento ininterrumpida entre pasado, presente y futuro —como Halbwachs la entiende. Concebida de esta manera, la historia convierte a la memoria en uno de sus objetos de investigación, por lo que «la historia debe su nacimiento a la memoria, de la que es una dimensión, aunque posteriormente, adoptando una postura auto-reflexiva, transforma a la memoria en uno de sus objetos» (Allier, 2012:58). Por lo tanto, ambas son fuentes interdependientes aunque sólo la historia toma a la memoria como su objeto de estudio. En otras palabras, la memoria es matriz de la historia, su fuente de origen, y su objeto de estudio. Por su parte, la historia termina convirtiéndose con el paso del tiempo en parte de las memorias públicas, pero no en su objeto de estudio.

Filósofos como Paul Ricœur (2004) también subrayaron las diferencias entre ambos conceptos. Para este autor la historia es «crítica», «objetividad» y «conocimiento», frente a la «afección», «subjetividad» y «flexibilidad» de la memoria. Con todo, en conformidad con la triple

mímesis, el autor llegó a afirmar que la memoria permite al historiador traspasar una visión puramente retrospectiva del pasado y encontrarlo como un presente que «ha sido», en oposición a un pasado «que fue». Este tipo de reflexiones son significativas porque el auge de las memorias propició el llamado «giro subjetivo» que reestableció las relaciones entre lo subjetivo (asociado con la biografía) y lo «objetivo» (historia). Procesos sociales como las demandas de grupos minoritarios o subalternos, la crisis de las ciencias sociales (y de la historia en particular), y el surgimiento de otras historias paralelas (como la historia oral y la historia del tiempo presente), contribuyeron a establecer una nueva centralidad del sujeto como actor en la historia y en los procesos sociológicos. Es decir, el paso de la estructura al sujeto (Allier, 2012).

Esta crisis de la práctica historiográfica se ubica en la década de los ochenta cuando la fuerte crítica a la Escuela de los Annales permitió el regreso de la política, el acontecimiento y la narración (rechazados por esta escuela en reacción al positivismo del siglo XIX). Algunas de las características más relevantes de este momento historiográfico fueron:

La renovaciones de la historia política (en contra de los determinismos económicos y estructurales, así como su vinculación con un redescubrimiento de la importancia que tiene la acción frente a la estructura) y el surgimiento en su seno de la historia de tiempo presente, la confrontación de los historiadores con las reivindicaciones de la memoria e identidad en el marco de un “auge de lo contemporáneo”, que puso en primera línea el tema de la responsabilidad social del historiador (Allier, 2012:62).

A pesar de que Roger Chartier (1992) negó la existencia de una verdadera crisis historiográfica,¹⁰ lo cierto es que el énfasis en la importancia de la experiencia vivida y el presente histórico (sus orígenes están en los movimientos estudiantiles de los años sesenta) generaron rupturas y transformaciones en la práctica académica. Esta ideología presenteísta generó nuevas formas de hacer y escribir historia, lo que implicó una vuelta al sujeto, y por extensión, a la memoria. Las consecuencias de este «paradigma individualista» robusteció la voluntad de ir más allá de la historia impersonal o colectiva y de recuperar la individualidad y la subjetividad de los otros. Así, las experiencias personales adquirieron tanto o más relieve que las acciones colectivas, y se reconsideró

¹⁰ El autor afirma que en el cuestionamiento de los paradigmas anteriores el historiador encuentra una nueva vitalidad que lo conduce a la producción de nuevos saberes, en nuevas formas.

profundamente la relación entre ambas. Dicha relación se hace más evidente en el género de la biografía.

En cuanto a la evolución del género cinematográfico, Dennis Bingham identifica dos grandes figuras cuya influencia en el filme biográfico aún se deja sentir: el escritor y biógrafo londinense Lytton Strachey y el cineasta Orson Wells (famoso por su ya clásica película *Citizen Kane* de 1941). Strachey (1879-1932) fue un escritor perteneciente al Círculo de Bloomsbury, una especie de gremio conformado por intelectuales británicos de ideología liberal y humanista. Lo que unía a sus miembros era una fuerte reacción contra los prejuicios y la moral victoriana y el realismo literario del siglo XIX. A principios de 1918 Strachey publicó su libro *Eminent Victorians*, una obra en la que incluyó diversas biografías de íconos de la era victoriana. Si bien las biografías victorianas «daban a conocer las hazañas públicas de personajes prominentes sin explorar sus historias privadas, sin examinar sus motivos personales, y sin cuestionar los propósitos sociales más grandes a los que sus éxitos servían» (Bingham, 2010:31), *Eminent Victorians* desafió dichas convenciones y sentó un precedente que influiría posteriormente en la biografía literaria, en el periodismo y eventualmente en la película biográfica. Su influencia deriva del «punto de vista del autor-narrador que es implícitamente crítico, a menudo despectivo y, en un término que vendría tiempo después, contracultural» (Bingham, 2010:32). Un énfasis en la vida privada nivelaba la vida que transcurría en la esfera pública del biografiado. Aunado a un punto de vista escrutinador que se alejaba de la tradición hagiográfica, el estilo de Strachey anticipó un retorno al sujeto que vendría a consolidarse tras la crisis de la historia en los años ochenta.

Sin embargo, a pesar de que Lytton Strachey profundizó en las vidas íntimas de sus personajes (al mismo tiempo en el que criticaba su importancia en el mundo) el autor era deudor de una corriente literaria e histórica basada en la idea del destino. Como resultado, la mitificación que realizaban las biografías victorianas fue algo de lo que Strachey nunca logró desentenderse por completo: «hay una idea del “llamado”, con sus connotaciones espirituales. Strachey, con todo y su iconoclastia, produce en sus biografías una cualidad mística sobre el destino, y ni siquiera su “ironía” ni su tono burlesco lo salva de ello» (Bingham, 2010:37). El «destino» se convirtió así en una especie de reino aparte habitado por grandes personas. En un futuro, este reino sería representado en el cine hollywoodense: la película de estudio, al igual que la biografía victoriana, creaba mitos. E

irónicamente, esta fue una de las grandes influencias de Lytton Strachey, tanto en la biografía literaria como en la cinematográfica.

En este contexto es importante mencionar que los «grandes hombres» que destacaban en el gobierno, la política y la guerra, eran los únicos que daban origen a biografías —por mucho que en el transcurso del siglo XX sus vidas habían sido criticadas (Ruiz, 2010). La tendencia comenzó a cambiar en la segunda mitad de los años setenta, cuando la crisis de la historia y la vuelta al sujeto permitieron el surgimiento de la microhistoria italiana. Por ejemplo, en 1976 Carlo Ginzburg sacó del olvido a Domenico Scandella —mejor conocido como Menocchio—, un molinero del siglo XVI que fue víctima de la Inquisición por contrariar las ideas religiosas que imperaban en su tiempo. Su libro *El queso y los gusanos: el cosmos de un molinero del siglo XVI* es una indagación de la cultura popular a partir sus protagonistas. Aunque la intención del autor jamás fue la de biografiar, se abordan personajes «de abajo» con nombre y apellido que proporcionan explicaciones más complejas y convincentes sobre fenómenos socioculturales. En este sentido, «aunque no hay un retorno del relato de vida concebido al modo tradicional, tampoco hay una identificación con las formas de historia económica y social de mayor influencia en los años cincuenta, sesenta y setenta» (Ruiz, 2010:4). A partir de estos cambios en los paradigmas epistemológicos la biografía comienza a verse bajo una luz más positiva.

Ahora bien, si la historia está formada por individuos y la biografía examina el entorno de una vida individual, ¿cuál es la razón por la que la historia y la biografía fueron consideradas durante mucho tiempo como géneros incompatibles? Una explicación es que las vidas de las biografías —desde el comienzo hasta el final— pasan a un primer plano o se ponen al centro de la narración. Por el contrario, en la historia el trabajo de investigación va encaminado a hacer inteligibles hechos que son de especial relevancia para una colectividad. En este sentido la biografía sólo puede «competir» con la historia si ofrece modelos de pensamiento orientados a generalizar o a comprender hechos que trascienden lo individual. Según Pablo Ruiz (2010) esto ocurrió a mediados del siglo XIX, en la medida en que la biografía se alejó de la ficción (un elemento inherente a la prosa de la biografía literaria) para depender más del material empírico, es decir, de los documentos históricos. En teoría, este material proporcionaba información «verídica» que aumentaba la credibilidad de la obra, alejándose así de la corriente literaria fuertemente asociada con Lytton Strachey. Aunado a que las

biografías de Strachey tenían un tono de consenso histórico (sus libros se componían de material previamente publicado), este proceso de alejamiento comenzó a revitalizar el género biográfico: las biografías eran ahora investigaciones originales basadas en documentos históricos.

A raíz de que la biografía comenzó a resaltar el método histórico, «el paradigma realista ingenuo de lo que podríamos llamar “la presencia del pasado”, cubrió poco a poco a la historiografía y a la biografía bajo un mismo manto, y por eso no puede extrañar que haya ido dándose un acercamiento entre uno y otro género en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX» (Ruiz, 2010:10). Además, la aceptación de la biografía como historia desplazó el moralismo hagiográfico y permitió la construcción de personajes que reflejaran múltiples aspectos de su personalidad: ya no solo las virtudes conocidas, sino también los defectos como el egoísmo, la ambición, la incompetencia o los intereses ocultos. Este momento llega en el cine con *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962), una película que trazó un modelo ambivalente y contradictorio del sujeto biográfico al cuestionar los valores e ideologías del propio género cinematográfico. En una de las secuencias iniciales vemos un busto de Thomas Edward Lawrence (1888-1935) develándose en un ceremonial, un año después de su muerte. Ante el comentario de su acompañante de que Lawrence «fue el más extraordinario de los hombres que yo conocí», un sacerdote se limita a responder: «¿Pero en verdad merece un lugar *aquí*?». Así como en la historiografía «la novedad fue la revalorización del relato de vida [...] plenamente identificado con “la historia desde abajo”, es decir, con la recuperación del individuo que no pertenecía a la categoría de los “grandes hombres”» (Ruiz, 2010:3), en el cine, *Lawrence of Arabia* inició esta tendencia al deconstruir las convenciones de la película biográfica del Gran Hombre. En este filme la grandeza de Lawrence se cuestiona críticamente, mostrando a su sujeto biográfico como demasiado contradictorio para hacer sentido de sí mismo (Bingham, 2010).

Con todo, fue en la década de 1990 cuando este cambio en la manera de abordar al sujeto histórico se alineó finalmente con la tradición cinematográfica. Por ejemplo, con *Ed Wood* (Tim Burton, 1994) Dennis Bingham identifica el arranque de una corriente de películas que cuestionan el tipo de personas que usualmente se biografían en el cine. El autor llamó a este subgénero BOSUD: *Biopic of Someone Undeserving*. De entrada, Edward Davis Wood (1924-1978) fue un cineasta estadounidense (además de producir, escribir y editar sus películas, también era actor) que tras su

muerte pasó a la historia como el peor director de todos los tiempos. A pesar de que sus filmes de horror y ciencia ficción eran de muy bajo presupuesto (en ellos intercalaba frecuentemente *stock footage* o imágenes de archivo), con el paso de los años se convirtieron en verdaderos objetos de culto. Esto demuestra que en «el extraño mundo de las celebridades y la memoria pública, criminales y fracasados pueden volverse inmortales, y personas que en su época fueron exitosas, a menudo se olvidan con el paso del tiempo» (Bingham, 2010:152).

Maurice Halbwachs dice que si mantenemos vivo el recuerdo de ciertos hombres es porque permanecemos ficticiamente en relación con ellos (2004a:199) —precisamente la propuesta teórica de John Tomlinson. En este sentido, *Ed Wood* nos recuerda que aunque las películas biográficas son sobre trascendencia, en el mundo de los cultos *massmediados* la gente que fracasa en vida puede convertirse en objeto del recuerdo público tras su muerte. Como ejemplos están *Rembrandt* (Alexander Korda, 1936) y *Van Gogh (Lust for Life)* de Vincente Minnelli, 1956), quienes murieron arruinados económicamente al igual que Ed Wood. Así, podemos decir que el recuerdo de Ed Wood, el de Rembrandt y el de Van Gogh se mantiene vivo porque hay algo en estos personajes que como sociedad encontramos útil o valioso.

Ahora bien, si existen sujetos que se reivindican en la memoria colectiva, ¿qué parte de Ed Wood es la que trasciende? ¿Qué lo hace digno de una película biográfica casi veinte años después de su muerte? Ciertamente no son sus películas: todas ellas han sido consideradas malas tanto en su tiempo como en el nuestro. Y sin embargo, aquí es donde podemos observar el mayor revés ideológico de este género cinematográfico, un revés que de cierta manera es reflejo del giro subjetivo de los ochenta que redescubrió la importancia del sujeto frente a la estructura: lo que Ed Wood *hace* (o sea, lo que produce: sus filmes) pierde su atractivo; quien él *es*, es el atractivo de fondo. Como dice Bingham, regresamos de nuevo a *Citizen Kane* cuando al principio del filme —tras proyectar un *newsreel* enfocado en los logros del protagonista— un sujeto exclama: «No es suficiente decir lo que un hombre hizo. Tienes que decirnos quién era».

Y sí, al parecer Ed Wood lo tiene todo: entusiasmo, optimismo, compasión, perseverancia. Todo menos talento. Sus películas importan menos que su personalidad pues «lo que habilita el culto de Ed Wood es un concepto *camp* de grandeza que honra la pasión frente al logro» (Bingham, 2010:156). En este nuevo desplazamiento que revierte a los ídolos de producción y de consumo (los

que Leo Lowenthal estudió medio siglo antes), *Ed Wood* encabeza una serie de posteriores BOSUD que además de construir un nuevo modelo de película biográfica anti- Gran Hombre, muestran que «la historia es un trabajo del presente, que atiende problemas del presente, cuyas curiosidades responden a la demanda social» (Suárez y Araujo, 2012:93). Algunos ejemplos de estos filmes son *The People vs Larry Flynt* (sobre la vida de un pornógrafo), *Wonderland* (sobre una estrella pornográfica), *Catch me if you can* (sobre un impostor de clase mundial) y *Confessions of a Dangerous Mind* (sobre un presentador televisivo sospechoso de haber sido asesino a sueldo de la CIA).

Esta demanda social de la que Suárez y Araujo hablan no es más que nuestra necesidad por identificarnos con personajes que la memoria colectiva reconstruye. Al resignificar sujetos históricos con criterios contemporáneos, las sociedades proyectan aspiraciones y preocupaciones que contribuyen a fortalecer identidades colectivas. Dicha tendencia —visible en los filmes biográficos— permite «considerar al último medio siglo la edad de oro de la biografía, y asimismo, estar de acuerdo en que el auge de la biografía es un fenómeno de hace un par de décadas» (Ruiz, 2010:1). Ante la inquietud y la inseguridad que nuestro paso por la vida genera, volteamos hacia las figuras del pasado en una búsqueda permanente de estabilidad:

Quizás por el énfasis freudiano en el individuo, o por la sensación de inseguridad promovida por la Gran Guerra —y agravada por levantamientos sociales que conforman nuestra experiencia diaria— nos aferramos más y más a la certeza relativa del *self* o de la personalidad. Esto explica el notable desarrollo de la biografía y la autobiografía. Desconcertado, el ser humano parece buscar seguridad en las figuras del pasado [...] casi como si en la búsqueda del *self* sondeara una prueba de su propia realidad en un universo inestable. El mundo entero se ha vuelto biográfico (Winwar, 1938:546).

Esta sensación de incertidumbre que aumentó con la Segunda Guerra Mundial y los levantamientos estudiantiles creó las condiciones para una disociación progresiva entre el mundo de la experiencia y el horizonte de expectativas sociales. Como dice Eugenia Allier, esto «ha provocado que el presente se encuentre entre un pasado perdido y un avenir cada vez más incierto, dominando

al pasado y al futuro en las relaciones sociales con el tiempo» (2010:68). Como muestra basta recordar el famoso lema del mayo del 68 en París: «Lo queremos todo y lo queremos ahora».

Si reconocemos que el presente es el tiempo protagonista de nuestra época tampoco hay que olvidar que también éste se articula con un pasado que como sociedad deseamos recuperar. Y en esta dialéctica entre pasado y presente la memoria contribuye a crear continuidades en la experiencia temporal. De hecho, actualmente la memoria es interpretada simultáneamente como síntoma del «presenteísmo» y como «giro hacia el pasado» (Allier, 2010). En este sentido, los filmes biográficos, expresando esta necesidad de identificación permanente con personajes del pasado, se nos presentan como productos culturales que aspiran a integrar pasado, presente y futuro.

En resumen, las transformaciones en la experiencia temporal contribuyeron a hacer de la biografía un producto que podía «competir» con la historia, esto es, el paso de la biografía literaria a la biografía histórica. Si la historia comenzó a verse como un trabajo del presente, los sujetos históricos comenzaron a reconstruirse a partir de preocupaciones y temáticas abiertamente contemporáneas. Y por supuesto, estos cambios eventualmente alcanzaron al cine y se reflejaron en la biografía cinematográfica. Sin embargo, cabe destacar que aunque Dennis Bingham identifica en *Ed Wood* un cambio de paradigma en relación a los valores «presenteístas» que se buscan en las figuras del pasado, también es cierto que las películas biográficas (particularmente las que se ubican en tiempos alejados del nuestro) tienden cada vez más a no prescindir de los acontecimientos históricos que determinaron las condiciones de vida del individuo. Esto tomando en cuenta la premisa de Rosenstone: que la representación de la historia en imágenes exige de un lenguaje metafórico y simbólico para transmitir hechos y contextos históricos.

Ejemplos recientes de esto son *The Young Victoria* (Jean-Marc Vallée, 2009), biografía sobre Victoria I que sugiere la Gran Hambruna Irlandesa, el estado de la clase social trabajadora a mediados del siglo XIX, y las rencillas entre los partidos Tory y Whig; *The King's Speech*, que además de explorar los pormenores del tartamudeo de Jorge V, retrata hechos históricos como la abdicación de su hermano Eduardo VIII y la declaración de guerra a la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial; *The Lady* (Luc Besson, 2010), película sobre la activista Aung San Suu Kyi que examina la situación político-social durante la dictadura militar birmana entre 1962 y 2011; *The Iron Lady* (Damian Jones, 2011), *biopic* sobre Margaret Thatcher que recrea numerosos hechos históricos: el

desempleo que provocaron las políticas monetaristas, la huelga de mineros de 1984, el bombardeo del Grand Hotel durante la Conferencia del Partido Conservador, la decisión de Thatcher de retomar las Islas Malvinas, y el hundimiento del ARA General Belgrano; *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012) que además de recrear la dinámica familiar del presidente estadounidense Abraham Lincoln, muestra las consecuencias de la Guerra de Secesión y hace un recuento de los esfuerzos y acontecimientos que condujeron a la aprobación de la enmienda que abolió de manera definitiva la esclavitud.

Por supuesto, el que estos filmes recreen acontecimientos históricos no significa que se aborden a fondo ni mucho menos que se exploren críticamente. Aún así, es significativo el interés doble y compatible tanto en la vida privada de los individuos como en los hechos históricos que los condicionaron o en los que participaron. Y en un medio que depende de un lenguaje metafórico —y que por su propia naturaleza no se puede rodear de los elementos críticos del discurso histórico tradicional— intentar semejante tarea se vuelve relevante. En especial cuando hace medio siglo la biografía cinematográfica hollywoodense deliberadamente extirpaba la «historia» de sus sujetos biográficos, a fin de adecuar el personaje histórico a las características que tenía la estrella que lo personificaba:

Similar a como las fuerzas intertextuales delimitaban los contornos de una vida, las consideraciones en torno a una estrella reconfiguraban al personaje histórico. [...] si el actor no había nacido para la parte, la parte podía ser alterada para ajustarse a los talentos con los que el actor había nacido. [...] En el *casting* de estrellas, tergiversar el retrato biográfico resultaba en la modificación de la historia por medio del poder que el actor tenía como mercancía (Custen, 1992:199).

Desde luego, modificar hechos históricos en beneficio de los talentos actorales tiene poco que ver con la invención necesaria de la que habla Rosenstone, o sea, inventar para transmitir verdades históricas cinematográficas. El paradigma realista ingenuo (que basa su «veracidad» en un material empírico avalado por el método histórico) es revertido completamente en la representación cinematográfica del pasado, en donde cualquier verdad que desee transmitirse solo es posible a través de la dramatización. Esto me remite a la idea inicial con la que inicié el capítulo: que la dramatización causa desconfianza en el espectador. Dicha desconfianza nos habla entonces sobre el

largo camino que aún falta por recorrer en términos de comprender los mecanismos con los que el cine transmite sus propias verdades. De ahí que la biografía histórica cinematográfica aún parezca estar en ciernes, lo cual es comprensible cuando en el ámbito escrito «no está exenta de problemas, al menos para aquellos historiadores críticos ante el ingenuo entusiasmo de otros colegas» que nivelan estructura con sujeto (Ruiz, 2010:16). Todo se remonta entonces a esta desconfianza a priori que se tiene ante el género de la biografía. Como dice Bingham al respecto, la reacción inicial es que si es bueno, no puede ser una biografía. Si hasta hace unos años los propios historiadores dudaban de que la biografía pudiera ser historia, el escepticismo incrementa en un medio en el que inventar o dramatizar (palabra que Bingham prefiere) inmediatamente es asociado con la mentira.

Descartar las prácticas de la *biopic* de estudio hollywoodense fue una de las decisiones que tomó la industria del cine con el objetivo de acercar la biografía a la historia. Pero hay otras. Por ejemplo, parece que poco a poco van surgiendo filmes biográficos que basan sus argumentos en trabajos historiográficos. Sin dar por hecho una especie de trasvase indemne del pensamiento crítico histórico, estos filmes revelan una intención por acercar la historia académica a las masas. Algunos ejemplos son *Nicholas & Alexandra* (dirigida por Franklin J. Schaffner en 1971 y basada en la biografía del mismo nombre [1967] del historiador Robert K. Massie), *Frida* (dirigida por Julie Taymor en 2002 y basada en *Frida: a biography of Frida Kahlo* [1983] de la historiadora Hayden Herrar), *The Duchess* (dirigida por Saul Dibb en 2008 y basada en *Georgiana, Duchess of Devonshire* [1998] de la historiadora Amanda Foreman), y *Lincoln* (dirigida por Steven Spielberg en 2012 y basada en *Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln* [2005] de la historiadora Doris Kearns Goodwin). También vale la pena mencionar a *Reds* (Warren Beaty, 1981), filme biográfico en el que participó Robert A. Rosenstone en calidad de asesor histórico —por haber escrito *Romantic Revolutionary: a biography of John Reed* (1975)—, y por supuesto, el peculiar caso de Natalie Zemon Davis, quien fungió como asesora histórica en *Le Retour de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982) y posteriormente publicó su exitoso libro *The Return of Martin Guerre* (1983), otro ejemplo de la llamada microhistoria que contribuyó a recuperar la importancia de los individuos en el cambio histórico.

También *María Antonieta* de Sofia Coppola está basada en la biografía *Marie Antoinette, The Journey* (2001) de la historiadora inglesa Antonia Fraser. Aunque *María Antonieta* no pretende mostrar acontecimientos directamente relacionados con la Revolución Francesa, la película examina

con lujo de detalle el ceremonial y el protocolo de Versalles, una de las estructuras que sostenían la organización política y social del Antiguo Régimen (Fraser, 2006a). En este sentido, entender el funcionamiento del mundo social desde la experiencia de los sujetos permite plantearnos preguntas que contribuyen a enriquecer un conocimiento más amplio sobre la historia. Como dice Pedro Ruiz:

Frente al tradicional dualismo individuo-sociedad, podemos tomar en consideración la subjetividad y creatividad humanas, y asimismo abordar la experiencia desde la organización económica social, el papel de la cultura, la vertiente política, en definitiva, desde todo aquello que trasciende la vida del individuo, le condiciona en cierto modo y perdura más que su persona (2010:16).

Como marco social y mediático de la memoria colectiva, el filme biográfico permite articular un pasado que «ha sido», un presente que socialmente demanda la recuperación de ciertos personajes históricos, y un futuro que, por medio de la identificación con esos personajes, se vuelve menos azaroso, menos incierto. La proliferación de *biopics* parece indicar que como sociedad nos proyectamos sobre ciertos personajes históricos cuyas vidas se erigen como un modelo para darles sentido a las nuestras. En palabras de Dennis Bingham «queremos vivir como personajes de una historia al grado de que deseamos que nuestras vidas tengan forma, propósito y significado. Y vemos *biopics* como si quisiéramos sondear ese misterio de la humanidad, la completa incapacidad de conocer a otras personas, y la absoluta importancia de conocerlos a ellos y a nosotros mismos» (Bingham, 2010:378). Y en este sentido, retomando a Alison Landsberg, parece que no hay mejor manera de articular conocimiento personal e histórico que a través de la película biográfica.

3.2. María Antonieta desde la historiografía reciente

La memoria colectiva es una estructura que a lo largo del tiempo integra diversas representaciones sobre un tema, un acontecimiento, un hecho histórico o un personaje. Como lo menciona Mario Carretero, dichas representaciones provienen de tres tipos de registros: la historia escolar, la historia académica y la historia cotidiana. Si bien *María Antonieta* puede leerse como una especie de palimpsesto con reminiscencias provenientes de los tres registros, es evidente que gran parte de esas reminiscencias, al tratarse de un personaje histórico, tienen su origen en la historiografía. Este

apartado aborda entonces a María Antonieta como sujeto histórico, haciendo énfasis en aquellas cuestiones que Sofia Coppola retoma en su película. La intención no es hacer una síntesis sobre las diversas posturas que sobre María Antonieta se han tomado desde la academia (semejante tarea rebasa las posibilidades de esta tesis, además de que no es el objetivo), sino contextualizar al lector sobre los principales acontecimientos en la vida de la reina que serán referenciados a lo largo del análisis fílmico y en la descripción de otras representaciones cinematográficas sobre el personaje.

Para hacer esto me basé principalmente en dos textos de la historiografía reciente: *María Antonieta, La última reina* (Antonia Fraser, 2006a) y *Queen of Fashion: what Marie Antoinette wore to the revolution* (Caroline Weber, 2006a). Elegí el primero porque es la base del guion cinematográfico de Sofia Coppola. Retomando el pensamiento de Halbwachs, la interpretación de Antonia Fraser sobre María Antonieta sería la memoria en la que Sofia Coppola se apoya para representar cinematográficamente la suya. El segundo texto lo retomo porque ahonda en el estilo de vida y las estrategias que María Antonieta puso en marcha ante las numerosas dificultades que se le presentaron en Versalles. Como se verá en los resultados del análisis, estos son aspectos claves alrededor de los cuáles Sofia Coppola delimita las motivaciones y acciones de su personaje cinematográfico. Además, considerando que tanto Fraser como Weber se insertan en una corriente que a través del sujeto histórico reivindican preceptos de la tercera ola feminista, mi propio análisis sobre *María Antonieta* le debe mucho a las formulaciones que sobre la reina hicieron estas autoras. Como dice Diana Diamond, ambas obras «han sentado las bases para la avalancha de libros y artículos que han rehabilitado a la reina adolescente y expandido nuestra visión sobre su importancia histórica» (2011:210).

3.2.1. Primeros años

María Antonieta nació el 2 de noviembre de 1755 en el palacio de Schönbrunn, en Austria. Fue la decimoquinta y penúltima hija de la emperatriz María Teresa I de Austria, quien para entonces se encontraba en el apogeo de su gloria: tenía bajo su poder la Alta y la Baja Austria, Bohemia, Moravia (la actual República Checa), Hungría, buena parte de lo que hoy es Rumanía, una zona de la antigua Yugoslavia, lo que hoy en día es Bélgica y los ducados de Milán y Toscana en Italia. Semejante posición convertía a las hijas de la emperatriz en valiosas piezas de ajedrez para el tablero geopolítico

de Europa. A fin de cuentas, los matrimonios endogámicos entre miembros de la realeza eran una práctica habitual que aseguraba las alianzas diplomáticas. Tras el nacimiento de María Antonieta una de estas alianzas se cerró con el Tratado de Versalles. En él, Austria se aliaba a Francia (su enemigo tradicional) en un pacto defensivo contra Prusia. Y como el matrimonio entre una de las archiduquesas austríacas y el heredero al trono francés serviría para reestablecer los lazos entre ambos países, «ningún acontecimiento de la infancia de María Antonieta tendría más influencia en el curso de su vida como lo tuvo esta alianza, que se forjaría cuando aún estaba en la cuna» (Fraser, 2006a:36).

Como la emperatriz era partidaria de que sus hijos gozaran de cierta libertad personal María Antonieta creció en una corte relajada y sin mucho protocolo. Aunque no se sabía cuál de las princesas sellaría la alianza con Francia, María Antonieta fue sometida desde pequeña a una rigurosa preparación que giraba en torno a la obligación de mostrarse y relacionarse con decoro en los actos de la corte. Particularmente se hizo hincapié en educarla para ser dócil y obediente, una formación que le desarrolló un temor hacia su madre. Este temor la seguiría hasta Versalles, a pesar de que la comunicación entre ambas fuera exclusivamente epistolar. Con todo, María Antonieta destacó en las artes como la música y el ballet, y comenzó a perfeccionar lo que su madre llamaba «ese don de ganarse a la gente» que sería apreciado considerablemente en Francia. Sin embargo, el rasgo que la distinguió desde entonces fue su desinterés por la lectura y el estudio. Según Antonia Fraser esta desventaja fue consecuencia de una educación mal supervisada: «la verdadera carencia en la educación de María Antonieta fue que nunca la enseñaron a concentrarse. Hasta sus admiradores decían que le costaba hacerlo de adulta, pese a ser una habilidad relativamente fácil de inculcar en la infancia» (2006a:66).

Tras una serie de negociaciones en torno a la repartición de archiduquesas austríacas entre los reinos de España, Nápoles y Francia, se resolvió que la menor de las hijas se reservaría para el trono de los Borbones. Dada la importancia de la alianza, toda la atención se concentró en María Antonieta, comenzando con los arreglos físicos que demandaba la corte de Versalles. De ahí que desde los trece años María Antonieta pasara horas interminables con modistas y diseñadores parisinos que procedieron a transformarla en un escaparate de símbolos franceses. Incluso fue

sometida a un tratamiento de ortodoncia, pues su imagen era crucial para el rol que debía de interpretar:

En las espectaculares ceremonias de Versalles, regulaciones sobre cuándo, cómo y en compañía de quién se vestiría servirían como constantes recordatorios de que su cuerpo no solo le pertenecía a la corona sino que existía como prueba visible de su esplendor [...] Incluso aparentes trivialidades como el cabello, los bordados, listones, metales preciosos, gemas y lazos —aquellos rasgos indispensables del ajuar real francés— eran reconocidos al instante por los súbditos de los Borbones como “efectos de fuerza” (Weber, 2006a:19).

En este sentido la imagen física no era una cuestión trivial, sino una condición indispensable para obtener la aceptación de los franceses. Dicho de otra manera, era un error subestimar el poder de las restricciones borbónicas que «equiparaban la belleza principesca con virtud y la apariencia superficial con esencia subyacente. Mantener estas ecuaciones sería uno de los deberes más importantes y menos negociables de María Antonieta como delfina» (Weber, 2006a:22). La moda era entonces un medio para sostener un aparato de poder simbólico (que recaía especialmente en la futura reina de Francia) y por lo tanto, una exigencia innegociable por parte de una nación que tenía grandes expectativas sobre ella. Y así fue como María Antonieta emprendió su travesía por toda Europa central: como un maniquí cuidadosamente remodelado para seguir reproduciendo los estándares de belleza versallescos. Podría decirse que María Antonieta fue enviada a Versalles con la finalidad de desempeñar al mismo tiempo dos complejas funciones: «pasaba a ser una rehén, una persona poseída, pero también se esperaba que ejerciera de embajadora» (Fraser, 2006a:82).

3.2.2. De Viena a Versalles

Caroline Weber menciona que tras la boda por poderes celebrada en Versalles, en términos estrictamente geopolíticos, María Antonieta no era ni de Austria ni de Francia. Esta situación hacía que los «intercambios» de princesas tuvieran un carácter profundamente simbólico que se representaba a través de un ritual conocido como la ceremonia de entrega. En el caso de María Antonieta se construyó un pabellón sobre un banco de arena que se hallaba justo a la mitad entre ambos países. La estructura estaba dividida en tres estancias: una para el séquito austríaco, otra para

la delegación de Versalles y en medio, separándolas, «el gran salón en el que la archiduquesa sería definitivamente metamorfoseada en la heredera del trono de Francia» (Zweig, 1997:20).

La ceremonia ritual de «desaustrificación» (como la llama Fraser) pretendía eliminar cualquier asociación proveniente del país de origen. Cada una de las prendas y los accesorios de María Antonieta, «desde su pesado tren hasta sus voluminosas faldas, desde sus mangas con lazos plegados hasta su corpiño adornado con listones, desde las joyas en su cabello hasta las hebillas en sus zapatos, cada uno de los artículos escogidos meticulosamente para hacer a la chica lucir como francesa fueron removidos, confiscados como un enlace simbólico a la Casa de los Habsburgo» (Weber, 2006a:25). Libre de marcas austríacas, la nueva delfina se convertía en una tabla rasa, lista para ser reescrita exclusivamente con los códigos e intereses de la monarquía francesa. El acto de desnudarla por completo y de vestirla con prendas francesas era, como dice Fraser, un acto de posesión simbólica que enfatizaba la importancia que los franceses atribuían a la imagen estética. La prohibición a que apareciese «gente afligida con algún desorden repugnante en su camino [el de María Antonieta, en Estrasburgo, tras la ceremonia de entrega]» (Weber, 2006a:35) ilustra la extrema obsesión que Francia tenía con las apariencias.

La llegada de María Antonieta a Versalles debió de haber sido, por decir lo menos, desconcertante. El enorme palacio (situado 20 kilómetros al este de París) albergaba de dos mil a cuatro mil habitantes y fue construido por Luis XIV para mantener a los cortesanos bajo su atenta mirada de forma permanente. Como durante su juventud la nobleza se había rebelado contra la corona, a finales del siglo XVII Luis decidió instalarla en su nuevo *château*. En este palacio sus súbditos se convirtieron en adoradores del Rey Sol de tiempo completo:

Luis XIV codificó la vida diaria de Versalles de una manera que simultáneamente enfatizara su status divino y que forzara a la aristocracia en un rol de subordinación adoradora. La etiqueta cortesana virtualmente convertía todas las acciones del Rey y de los miembros de su familia en ritos sagrados, en los que los aristócratas fungían doblemente como espectadores y como oficiantes. En la superficie, los deberes asignados a los miembros de la nobleza podrían parecer suficientemente triviales: remover los zapatos del soberano por las noches o verter agua para que se enjuagara las manos por las mañanas. Pero Luis XIV transmutaba estas funciones en símbolos de su prestigio supremo: “compensaciones imaginarias” —como el

historiador cultural Jean Marie Apostolidès las ha llamado— por las que los aristócratas de la corte competían ferozmente entre ellos, y que disfrazaban su pérdida de poder político real bajo el mando absolutista del Rey (Weber, 2006a:40-41).

Aunque ya había transcurrido más de medio siglo desde que Luis XIV había muerto, este sistema seguía vigente cuando María Antonieta llegó al palacio. Por eso es que en Versalles «la vestimenta externalizaba no solo el poder del propio rey sino también el lugar de cada aristócrata en la jerarquía cortesana delicadamente calibrada» (Weber, 2006a:41). La etiqueta y el protocolo eran pues sistemas eficientes que mantenían el equilibrio de poder entre la corona, la nobleza y el pueblo.

Originaria de una corte relajada en donde la intimidad y la libertad eran nociones conocidas por sus habitantes (María Teresa había eliminado de la corte de Viena casi todo el protocolo de la vida diaria, conservándolo solamente para ceremonias de estado), María Antonieta tuvo que aprender rápidamente que en Versalles no existía la privacidad, y mucho menos la libertad para conducirse como uno quisiera. «Me pongo colorete y me lavo las manos ante el mundo entero», escribió una vez aludiendo a la rutina del palacio. Y de hecho, pocas cosas sucedían en Versalles sin testigos. Por ejemplo, en la noche de bodas, el *coucher* (la ceremonia de meter en la cama al rey, o en este caso, a la pareja) requirió que María Antonieta fuera desvestida públicamente tanto en la presencia de las ayudas de cámara, como en la de las princesas de más alto rango de la corte. Acto seguido, una costumbre que databa de la Edad Media exigió que la pareja se metiera en la cama «ante el mundo entero», es decir, en la presencia del arzobispo de Reims, del Rey Luis XV, príncipes y princesas de la sangre,¹¹ príncipes extranjeros y dignatarios, duques, duquesas y muchos otros cortesanos cuyos títulos otorgaban «Derechos de Entrada» a las habitaciones reales. Tras rociar la cama con agua bendita y cerrar las cortinas de la cama la corte se retiró con la esperanza de que estos adolescentes consumaran su matrimonio. Junto a la ceremonia de entrega:

Este incidente seguramente le causó la impresión de que su cuerpo no era suyo para controlar; que las propias prendas que vestía podían ser retiradas en contra de su voluntad.

Bajo la misma lógica, si la vestimenta podía ser utilizada en su contra con ese efecto

¹¹ La expresión «príncipe de sangre» (en francés, *prince du sang*), se impuso en el siglo XV para calificar a los miembros de los linajes descendientes de san Luis que pertenecían a la Casa real francesa. En teoría, eran personas aptas para suceder en el trono, en caso de extinción del brazo reinante según la Ley Sálica.

mortificante (como sucedió cuando se vio despojada de ella en presencia de compañía mixta), entonces también representaba una posesión que valía la pena reclamar, un poder que valía la pena explotar (Weber, 2006a:46).

3.2.3. Vida cotidiana

Como el protocolo de Versalles convertía los aspectos más cotidianos de la vida humana (bañarse, vestirse, comer, acostarse) en ceremonias y rituales inmemoriales, era lógico que dicho sistema no ofreciera posibilidad alguna para modificaciones o excepciones. Esto, como ya se mencionó, contemplaba el uso de la ropa y los accesorios, al grado de que la etiqueta prohibía que las mujeres fueran vistas usando los mismos vestidos y joyas en ocasiones consecutivas. Asumir públicamente los signos del poder aristocrático no era entonces un capricho inherente a la personalidad de María Antonieta (como a menudo se ha interpretado) sino una exigencia que iba de la mano con un estilo de vida poco negociable. Por ejemplo, el *lever*,¹² además de ser un ritual que superponía los signos monárquicos en el cuerpo de María Antonieta, también era un recordatorio de que «su apariencia era un esfuerzo colaborativo, sujeto a la administración de muchas manos, y a las opiniones de mucha gente; pues su imagen era también la imagen del clan de los Borbones, cuya magnificencia apuntalaba y sostenía el orden social entero» (Weber, 2006a:64). En este sentido, lo que para sus contemporáneos (ajenos a las dinámicas del palacio) era evidencia de derroche e indiferencia, para María Antonieta no era más que acatar lealmente las convenciones de Versalles.

Con todo, aunque el ritual era una estructura «dada» de la que María Antonieta no podía zafarse (al menos no por el momento), no existía prohibición alguna en contra de expresar el desagrado que este causaba. En una ocasión, María Antonieta se encontraba desnuda en espera de recibir la ropa interior por la camarera real. El ritual se desarrollaba de forma normal hasta que una princesa de la sangre entró en la habitación. La mujer, al tener precedencia sobre la camarera real, tenía que recibir el camisón para ponérselo a la delfina. Sin embargo, antes de que la princesa pudiera entregarle la prenda, la cuñada de María Antonieta (la condesa de Provenza) entró en la habitación, a la cual, por tener prioridad sobre la princesa, se le entregó el camisón. Hacía frío y durante todo ese tiempo María Antonieta esperó de pie y con los brazos cruzados, temblando.

¹² La ceremonia matutina en la que se vestían a los reyes y a los príncipes en presencia de otros cortesanos.

Tratando de disimular la impaciencia de la situación, murmuró audiblemente: «¡Esto es una locura! ¡Esto es ridículo!» (Fraser, 2006a:119). Con esta actitud comenzó a forjarse una reputación de mujer subversiva que demostraba cómo la nueva princesa extranjera no aceptaba su lugar en la jerarquía de Versalles, ni las reglas que este imponía.

En la cama matrimonial las cosas no eran más prometedoras. Su nuevo esposo Luis Augusto fue un muchacho marcado por una serie de desgracias personales. Las muertes prematuras de su padre, su madre y sus dos hermanos mayores lo convirtieron automáticamente en el heredero al trono francés. Su preceptor, el duque de La Vauguyon, aprovechó esta tragedia para sermonearlo constantemente sobre su incapacidad para suplir las funciones destinadas a su fallecido hermano. Como resultado, el muchacho desarrolló un complejo de inferioridad del que nunca se desprendió, ni siquiera como adulto. Además, Luis era conocido por su torpeza y su timidez, dos rasgos que su constitución robusta acentuaba (con el paso de los años continuó ganando peso). A raíz de estas carencias que naturalmente eran incompatibles con la vida formal de Versalles, Luis se refugiaba en la caza, una ocupación tradicional de la realeza. Sin embargo, a diferencia de su joven esposa, el delfín disfrutaba de la lectura y era aplicado e inteligente. Disfrutaba particularmente los libros de historia.

Las grandes diferencias de personalidades hicieron de María Antonieta y Luis Augusto una pareja poco «rentable». Si bien los matrimonios arreglados eran una práctica habitual entre la realeza (y a menudo terminaban consumados a los pocos días de la ceremonia), varias circunstancias explican que el primer hijo naciera ocho años después de la boda. Por un lado, María Antonieta entendía sus deberes de «rehén y embajadora», es decir, los de una persona con la única función de procrear herederos al trono. Sin embargo, Luis Augusto rechazaba las tentativas sexuales de su esposa, un comportamiento cuyo origen estaba en la educación misógina y xenófoba que La Vauguyon le proporcionó. Y es que como antes del Tratado de Versalles Austria y Francia aún eran enemigos, el duque lo había aleccionado en contra de esta alianza, tipificando a los austríacos como un pueblo ruin y cobarde. Lo que es más, acorde con los estereotipos sexuales de la época, el duque le hablaba de las mujeres como si fueran el origen de todos los males, especialmente cuando estas se encontraban en una situación de poder como la de la emperatriz María Teresa (Fraser, 2006a). Aunado a un problema de fimosis que le impedía penetrar sin dolor a su mujer, es comprensible que

estos factores inhibieran el sexo entre la pareja. Noche tras noche se fueron distanciando: Luis refugiándose en lo que ya conocía —la caza— y María Antonieta en lo que estaba conociendo —el estilo de vida de la corte francesa.

3.2.4. Primeros enfrentamientos

Antes de que María Antonieta llegase a Francia es justo decir que la corte de Versalles la veía como una presa más en sus juegos de poder. En el palacio existían dos bandos contrarios con implicaciones políticas de suma importancia para el país. Por un lado estaba el clan del duque de Choiseul, secretario de Estado de Luis XV. Las piadosas hijas del rey —conocidas como *Mesdames Tantes*— le guardaban un rencor especial por haber sido el responsable de que expulsaran de Francia a los jesuitas. *Mesdames* (Adelaida, Victoria y Sofía) sólo tenían algo en común con Choiseul: su desagrado por la amante en turno del rey, Madame Du Barry (otrora prostituta), y la dura batalla que emprendieron para destituirla de su puesto. Además, Choiseul estaba a favor de una alianza austríaca, y de hecho, fue gracias a él que ésta terminaría sellándose con el matrimonio de Luis y María Antonieta. El otro bando lo componían todos aquellos que no apoyaban semejante alianza. Curiosamente, aunque pertenecían al «partido devoto» que se escandalizaba por la presencia de una prostituta en la corte, esta gente no vio el inconveniente en aliarse con la Du Barry (en contra de la alianza austríaca) y utilizarla como símbolo de sus reivindicaciones políticas.

Lo cierto es que previo al Tratado de Versalles *Mesdames* habían emprendido una campaña que denigró a Choiseul y que culminó con su exilio. La indignación de Francia (por el despido de Choiseul) convirtió a la Du Barry en el blanco preferido de todos los que tenían cuentas pendientes con la política de Luis XV. Sin embargo, con el regreso de Choiseul (tras haber conseguido la alianza con Austria) los antiguos bandos se realinearon en torno a la última intriga palaciega que puso a María Antonieta al centro del escándalo. El asunto parece de lo más pueril e insignificante pero acarreaba consecuencias que podían alterar la nueva alianza geopolítica: María Antonieta se negaba a dirigirle la palabra a Madame Du Barry. Algunas razones son obvias si se considera la educación puritana que María Antonieta recibió en Austria, así como la desaprobación generalizada que la corte expresaba ante las elecciones de Luis XV —algo que María Antonieta intuyó desde el principio. Con todo, fueron los consejos de *Mesdames* los que acentuaron la repugnancia que María Antonieta

sentía por la favorita del Rey. Y en una sociedad hostil en donde ya la gente la apodaba despectivamente como *l'autrichienne*¹³ (como expresión de desacuerdo ante la alianza franco-austríaca), María Antonieta prefirió aliarse a una mayoría que detestaba a la amante real. Dicho de otra manera, continuó sin dirigirle la palabra a Du Barry por recomendación de *Mesdames*.

El desdén hacia la Du Barry continuó por un buen rato hasta que la situación se hizo insostenible: desdeñar a la amante real era desaprobar públicamente el comportamiento del propio rey. Por supuesto, esto podía repercutir directamente en María Antonieta. Después de todo, en la historia de las alianzas geopolíticas de la realeza había precedentes en los que los matrimonios no consumados podían anularse mediante la sustitución de princesas. Esta «guerra abierta» —como la llamó Choiseul— llegó a su fin cuando la presión sobre María Antonieta para ceder ante la favorita terminó en un escueto saludo dirigido a la Du Barry en la Galería de los Espejos: «¡Cuánta gente ha venido hoy a Versalles!» (Fraser, 2006a:149). Aunque María Antonieta resolvió no volver a dirigirle la palabra, el asunto no pasó desapercibido en Austria pues «María Teresa le recordó en la secuela del escándalo que la cultura cortesana de los Borbones se fundaba sobre una estricta equivalencia entre gloria simbólica y fortaleza política. Y porque las tías conscientemente la animaron a revertir esta ecuación, María Antonieta dejaría de buscar en ellas asistencia de cualquier tipo» (Weber, 2006a:73).

Otros escándalos que María Antonieta protagonizó giraban en torno —como era de esperar— al protocolo de la corte. En una ocasión se negó a usar corset, una prenda básica en el ajuar francés. El tema de conversación en toda la corte era que, en vista de que había dejado de usar la prenda, uno de los hombros de la futura reina estaba más protuberante que el otro. Una vez más las tías jugaron un papel importante en el problema al incitarla a seguir con este comportamiento subversivo. El asunto aparentemente insignificante proporcionó las condiciones para esparcir rumores que el partido barrysta utilizó para desacreditar a María Antonieta y a la alianza que simbolizaba. La gravedad de las transgresiones de María Antonieta se ve reflejada en una carta del Abad de Vermond, su antiguo tutor en Viena y su lector en Versalles: «el rechazo que la delfina expresa por el corset y la pena que esto le ocasiona a la condesa de Noailles ha puesto a toda Francia a quejarse» (citado en Weber, 2006a:70).

¹³ Literalmente significa «la austríaca», pero la combinación fortuita en francés de «avestruz» (*autruche*) y «perra» (*chienne*) proporcionó sustanciosas posibilidades a los caricaturistas de la época.

A finales de 1770 el duque de Choiseul fue despedido a raíz de un enfrentamiento que tuvo con el rey en relación al papel de Francia en un conflicto que involucraba a Inglaterra, España y las Islas Malvinas. Esto desbandó a los choiseulistas y dejó a María Antonieta sin amigos en la corte. La situación exigía un nuevo contrapeso y, naturalmente, María Antonieta recurrió a la moda para ello. Si no podía desafiar las exigencias del protocolo quizás podría utilizarlas para su beneficio. Y en estas circunstancias «no parece inapropiado sugerir que una atención intensificada a la estilización de su cuerpo se le presentó en esta etapa a María Antonieta como un camino viable y alternativo hacia la seguridad política» (Weber, 2006a:73). En una corte en donde las apariencias lo eran todo, María Antonieta utilizaría a la moda para construir una nueva y poderosa imagen que le permitiera controlar las tormentas políticas.

3.2.5. Reina de la moda

Uno de las primeras decisiones sartoriales¹⁴ con las que María Antonieta comenzó a forjarse una imagen de mujer autónoma y emancipada fue el uso de trajes de caza. Caroline Weber explica que el uso de este tipo de trajes y el gusto de María Antonieta por montar como hombre —con una pierna de cada lado del caballo— pudo haber sido influido por la iconografía política de Luis XIV. Si «las cazas reales simbolizaban dominio real sobre humanos y animales, y por lo tanto, operaban como un recurso excelente para el poder monárquico en general» (Weber, 2006a:83), María Antonieta pudo haberse basado en la imagen ecuestre de sus ancestros para dar la apariencia de una autoridad que aún no tenía. De hecho, Luis XIV estaba convencido de que la apariencia era un instrumento para dominar a sus súbditos y parecía concebir al traje de caza como una de las marcas de superioridad que lo distinguía de ellos. En numerosos retratos y estatuas Luis es representado montando a caballo y a menudo aparecía vestido con el traje de caza, incluso cuando no cazaba. Tomando en cuenta que la autoridad convencional femenina se obtenía por medio del embarazo y la maternidad —algo que María Antonieta aún no alcanzaba— el gusto por la caza y los trajes de caza pueden ser interpretados como esfuerzos de María Antonieta por recuperar un poder que a diario perdía en la cama matrimonial. A través de atuendos y accesorios cuidadosamente seleccionados comenzó a cultivar lo que ella misma llamaba una «apariencia de crédito político». Por esta época confesó lo siguiente a su

¹⁴ Perteneciente o relativo al sastre y a sus actividades. Al igual que Caroline Weber (quien utiliza la palabra a lo largo de *Queen of Fashion*) emplearé este término para referirme a las decisiones que María Antonieta tomó en cuestiones sobre moda.

hermano, el emperador José II: «Sin ostentación ni mentiras permito al público creer que tengo más crédito [con el rey] del que en realidad tengo, porque, si la gente no me creyese en este punto, tendría aún menos poder» (citado en Weber, 2006a:100).

Recurrir a una iconografía ecuestre cuando sentía que su autoridad estaba amenazada no sólo desafiaba los roles de género tradicionales: constituía un acto de aserción de autoridad que extendió a lo largo de su vida en Versalles. Tras la coronación de Luis Augusto en 1775 la opinión pública y la estilización de su cuerpo comenzaron a fungir como las armas más efectivas en el arsenal político de María Antonieta. Ahora que era reina se había establecido como alguien con la suficiente influencia para transgredir sin remordimientos las normas de la corte. Sin embargo, es importante destacar que como Francia estaba gobernada bajo la Ley Sálica —mediante la cual se prohibía que las viudas reales sucedieran a sus esposos en el trono— la consigna era que «tres cosas eran importantes en Versalles —el rey, sus amantes y su corte. Una reina no era nada» (Weber, 2006a:84). En efecto, las amantes reales ocupaban un lugar privilegiado en la jerarquía cortesana. Además de que se alentaba a que los reyes las tuviesen, las amantes gozaban de todos los privilegios financieros de los que incluso las reinas carecían. Esto contribuía a enfatizar la creencia de que las amantes emasculaban la autoridad real, pues aparentemente gobernaban junto con el monarca en turno e imponían a la corte su propio estilo de vida.

En un principio las acciones de María Antonieta no fueron percibidas en este sentido puesto que el pueblo francés había depositado sus esperanzas en los nuevos monarcas. El reinado de Luis XV se había caracterizado por el escándalo y el libertinaje sexual, elementos que se acentuaron con la presencia de Madame Du Barry en la corte. Por lo tanto, a diferencia de su abuelo, se esperaba que Luis XVI proporcionara el decoro doméstico que cada vez se esperaba más de las familias reales. Además, María Antonieta tenía fama de ser una consorte refinada e ideal para la posición de reina de Francia. Se esperaba que su imagen estuviese a la altura de la gloria y el poder borbónico. En este sentido, el reconocimiento de su belleza fue crucial para el éxito de María Antonieta y el status del nuevo gobierno:

Poseía “un encanto” que, como diría en el futuro madame Tussaud, una observadora en Versalles, bastaba para vencer al “más cruel de los enemigos” [...] la señora Thrale, en un viaje por Francia con el doctor Johnson, consideró a María Antonieta “la mujer más hermosa de su

propia corte”, y más aún de día que de noche [...] en palabras del barón de Besenval, “algo delicado en su forma de erguir la cabeza, una magnífica elegancia en toda ella, hacía que pudiera competir con otros mejor dotados por naturaleza y superarlos” [...] En el caso de María Antonieta, hay tal unanimidad entre los testimonios que se han recogido de diversas fuentes, tanto entre visitantes extranjeros como allegados, que es difícil dudar de cuanto se ha dicho. (Fraser, 2006a:178-179)

Debido a la obsesión que Francia tenía con las apariencias —y que ahora se proyectaba sobre la nueva soberana— el nuevo reinado gozó de enorme popularidad desde el principio: la belleza y el estilo de María Antonieta ratificaban el poderío de los Borbones. Aunque esto representaba el cumplimiento de expectativas que el propio palacio marcaba, también fue el inicio de un proceso que le permitió disociarse de su rol prescrito de reina, y por lo tanto, establecerse como una figura famosa por su propio mérito. Por un lado, las constantes fiestas que organizaba en sus dependencias (mal vistas en una reina de Francia) le ganaron nuevos amigos y mayor respeto y deferencia: «la totalidad de su apariencia [...] causaba una vivaz impresión en la multitud al punto en el que la gente acudía a Versalles con el único objetivo de ver a la Reina —como cuando durante el reinado de Luis XIV habían ido ahí con la sola intención de contemplar al Rey» (d’ Aussonne, citado en Weber, 2006a:314). Como símbolo de influencia sobre las gentes, las fiestas y sus atuendos, cada vez más ostentosos, constituían mecanismos de su nuevo y cultivado «aire de crédito» que su status político y matrimonial le negaban.

Por otro lado, Luis XVI fue de los pocos reyes de Francia que nunca tuvo amantes. Y como las extravagancias eran una característica típica de las amantes, María Antonieta, al exhibir su poder sobre el gasto, comenzó a ser asociada con actividades que no correspondían a su rol de reina de Francia. Ejemplos de estas extravagancias son los conocidos *poufs*, aquellos elaborados peinados que parecían verdaderos edificios elaborados con alambre, tela, gasas, crin de caballos, joyas y los propios cabellos de quien lo ostentaba. Tras empolverar la estructura entera el arquitecto agregaba escenas en miniatura con la intención de expresar algún sentimiento (*pouf au sentiment*) o para conmemorar un evento (*pouf à la circonstance*). Y «porque explícitamente estaban diseñados para expresar mensajes de actualidad, los *poufs* de María Antonieta le permitían involucrarse en la política

y lucir a la moda de manera simultánea» (Weber, 2006a:105). Por ejemplo, uno de sus *poufs* con mayor éxito que le valieron el título de «reina de la moda» fue el famoso *coiffure à la Iphigénie*. El peinado tuvo su origen cuando el compositor alemán Christoph Willibald Gluck (quien había sido el tutor musical de María Antonieta en Austria) intentó incursionar en la escena musical parisiense con su ópera *Iphigénie en Aulide*. Aunque la ópera terminó presentándose, su triunfo no estaba asegurado por dos razones: en parte por las reservas del público francés ante la música alemana; en parte por la activa campaña que Madame Du Barry emprendió en su contra —apoyando en su lugar al italiano Nicola Piccini— como parte de su venganza contra María Antonieta, quien como ya mencioné, no le dirigía la palabra en la corte. Cuando María Antonieta llegó al teatro la noche del estreno de la ópera, lo hizo de la mano de su esposo y liderando a un séquito compuesto por los príncipes de mayor rango en Francia, quienes fueron recibidos con vigorosos aplausos:

En este contexto, el *coiffure à la Iphigénie* no era solamente una manera de demostrar su gusto por Gluck, sino una crítica incisiva hacia la mujer que María Antonieta avergonzó públicamente en la Ópera. Al igual que sus atuendos masculinos para montar, los *poufs* (encumbrados, incluso fálicos) de la Reina le permitieron sugerir a sus enemigos y al resto de sus súbditos, que a pesar de los reveses que había sufrido como esposa de Luis XVI, ella continuaba ostentando el mando (Weber, 2006a:106).

En este sentido es como la ropa y los accesorios, si bien la distraían de sus fracasos como esposa y madre, también le daban ventajas en la arena política. Cuando la tradición de Versalles dictaba que las reinas llevaran vidas tranquilas y retiradas, María Antonieta cortó con esa tradición y buscó activamente la publicidad y el reconocimiento que hasta entonces eran prerrogativas del rey. María Antonieta nunca trató a la moda como una ocupación frívola sino como una preocupación principal que le permitió obtener el reconocimiento por vías alternas a la maternidad. Fue así que poco a poco los *poufs*, junto con su afición a las carreras de caballos y los juegos de naipes (aficiones comunes entre la aristocracia), comenzaron a verse más como caprichos dignos de una amante que suplantaba el poder real y menos como intentos de ganar agencia personal ante las limitaciones presentes de su vida en Versalles:

Cierta desesperación empezaba a empañar el disfrute de los placeres, esa rapidez con que pasaba de uno a otro. La levedad, la ligereza de espíritu, la volubilidad, lo que en francés llaman *légèreté*, con la que tanto se asocia a María Antonieta en la imaginación popular (y en la de muchos historiadores), podría localizarse en esta época, cuando empezó a disfrutar de las ventajas que ofrecía su posición para disimular el fracaso de su matrimonio (Fraser, 2006a:210).

Es importante destacar que las extravagancias de la corte no eran exclusivas de María Antonieta, ya que «el sistema de palacio, establecido mucho antes de que ella llegara, comportaba un derroche insospechado. Y mucha gente tenía interés en que este sistema perdurara, principalmente los nobles, aunque no todos» (Fraser, 2006a:187). El resto de los habitantes de Versalles llevaba entonces un estilo de vida similar al de la reina. Por ejemplo:

Artois [cuñado de María Antonieta] canalizaba ingentes sumas en apuestas, cortesanas y ropas elegantes; en 1777 ordenó 365 pares de zapatos a fin de tener uno distinto para cada día. Ese mismo año, él y Provenza [el otro hermano de Luis Augusto] lograron acumular hasta 31 millones de libras en deudas —que tuvieron que endilgárselas a Luis XVI para que las saldase. Incluso las viejas y pías Tías que tenían un ingreso anual de 1 millón de libras cada una no tenían inconveniente en “usar hasta 3 millones de libras en una expedición de seis semanas a Vichy para tomar las aguas”; y Adelaida, a pesar de su evidente desprecio por las modas de María Antonieta, también gastaba prodigiosamente en ropas nuevas. Solo el rey tenía la tendencia hacia el ahorro, excepto en lo concerniente a sus establos y sus comidas. Pero al igual que los considerables excesos de sus parientes, las indulgencias de Luis XVI (como las 2,190 libras por año que gastaba en limonada) eran la costumbre del país, entendidas —como el Abbé de Véri lo dijo— como expresiones de “decencia real y dignidad” que reflejaban la gloria de la institución monárquica como un todo. (Weber, 2006a:118).

Aunque «podía argumentarse perfectamente que una de las obligaciones de la reina de Francia —el centro del mundo de la moda, donde había buenos motivos comerciales para que lo siguiera siendo— era procurar seguir un estilo para que las modas prosperaran» (Fraser, 2006a:213),

María Antonieta terminó hallándose en una posición inconveniente que simultáneamente exigía fungir como escaparate glorificador de una nación obsesionada con la moda, y como modelo de esposa y madre —pasiva y obediente— que había encarnado la consorte de Luis XV, María Leszczyńska. La imposibilidad de sostener esta ecuación (especialmente cuando no se vislumbraba ningún embarazo) queda patente en la paradójica descripción que sobre el asunto escribió el cronista Félix Montjoie: «A pesar de que las gentes criticaban a la Reina por sus atuendos, continuaban imitándola frenéticamente» (citado en Weber, 2006a:186).

Aunado a los rumores (esta vez ciertos) de que la reina tenía por amante a un conde sueco que había conocido cierta noche durante un baile de disfraces en la Ópera de París, María Antonieta se convirtió en símbolo de la decadencia de los valores femeninos, de la suplantación del poder real masculino y de la indiferencia ante el pueblo en épocas de carestía. Pues no fue sino hasta que la reina se hubo ganado semejante reputación que la frase de «¡Que coman pasteles!» se le atribuyó como evidencia de que Francia estaba siendo llevada a la ruina por una extranjera disipada e indolente ante las penurias de su pueblo. La frase pudo haber resurgido durante la llamada «guerra de la harina» que en 1774 desató violentas protestas debido a las malas cosechas de aquel año. Y aunque Antonia Fraser y otros historiadores han demostrado que María Antonieta jamás la dijo (data de 1737 tal y como Jean-Jacques Rousseau la recoge en sus *Confesiones*, en donde la atribuye a la reina María Teresa de Austria, trece años antes del nacimiento de María Antonieta), este tipo de historias perseguirían a María Antonieta hasta su muerte y después de ésta. A pesar de que su apariencia de crédito político le funcionó durante los primeros años de su reinado, hacia el último cuarto del siglo XVIII su estilo de vida, reinterpretado en la nueva esfera de la opinión pública, contribuyó a minar su reputación de forma irreparable. Y estas historias, decía la gente, además de Versalles y París, tenían su origen en otro cuartel: el Petit Trianon.

3.2.6. El cultivo de una vida privada

La maternidad le llegó finalmente a la reina en 1778. La niña llevó el nombre de la madre de María Antonieta: María Teresa. Desde el punto de vista de la monarquía como institución un varón era lo deseable, pero al menos se comprobó que el matrimonio era capaz de procrear: un heredero al trono no estaría muy lejos de llegar. Además, el nuevo rol de madre inspiró a María Antonieta a llevar un

estilo de vida más sencillo, al menos en comparación con el rígido mundo protocolario de la corte. Y este estilo de vida —que sería devastador tanto para su reputación como la del Régimen— se encontraba a poco más de un kilómetro de Versalles.

El Petit Trianon, un pequeño palacio que María Antonieta personalizó con base en la influencia de Rousseau (en relación al culto por la naturaleza) fue para la reina un auténtico laboratorio de experimentación estética y cultural. Fue construido durante el reinado de Luis XV para la más famosa de sus amantes en turno: Madame de Pompadour. Sin embargo, como ésta murió antes de que la construcción terminara, Luis XV lo inauguró junto con Madame Du Barry en 1770. Por lo tanto, el Petit Trianon tenía una connotación sexual que aunque María Antonieta nunca explotó, contribuyó a que el lugar fuese objeto de rumores y calumnias que se materializaron en gran cantidad de libelos. Y es que, de entrada, las casas de retiro de las amantes reales fungían como extensiones y aserciones de su poder único e inusual. El que María Antonieta se retirase a semejante lugar durante periodos considerables avivaba entonces los rumores sobre posibles orgías lésbicas (Weber, 2006a).

No obstante, el Petit Trianon estaba lejos de operar como una especie de burdel. Sus alrededores fueron remodelados para asemejar una pequeña aldea (*hameau*) emplazada en un *jardin anglais* que el mismo Rousseau puso de moda en su exitosa novela *Julie, o la Nueva Heloísa*. Descrito por el autor como «sin orden y sin simetría» para tener un efecto «encantador, pero no cultivado y salvaje», el *hameau de la reine* daba la impresión de estar a miles de kilómetros lejos de la civilización, en un paraíso campestre donde rosas, jazmines, lirios y violetas daban la sensación de naturalidad y sencillez que la reina anhelaba. Para amplificar la atmósfera bucólica se construyó también un estanque y una pequeña granja con vacas, ovejas y gallinas que proveían de suficiente leche y huevos para los pocos afortunados que recibían invitaciones de la reina. Complementado con un belvedere neoclásico, una gruta con su propia cascada y una rotunda con columnas llamada el Templo del Amor, el resultado fue un paisaje romántico, una fusión de sensibilidad pastoril y neoclásica que en todos los sentidos se oponía a la magnificencia de Versalles.

En el ámbito de la moda María Antonieta también imitó los alrededores de su palacio. En lugar de los pesados y fastuosos vestidos de la corte comenzó a preferir telas más sencillas y livianas como la muselina, la gasa y el lino. Los recientes descubrimientos de las ruinas de Herculano y

Pompeya contribuyeron a resucitar el gusto por el estilo neoclásico, algo que María Antonieta plasmó en vestidos simples y elegantes de muselina blanca conocidos como el *gaulle* (Fraser, 2006a). Estos vestidos campiranos prescindían de los corsets y se usaban junto con sombreros de paja que acentuaban esa atmósfera bucólica. Sin embargo, como prácticamente todo lo que María Antonieta comenzó a hacer a partir de este momento, estas elecciones —inocentes pero peligrosas, dada su reputación— se volvieron en su contra.

Para empezar, el Petit Trianon fue una estrategia que le permitió a María Antonieta tomar el control total sobre su imagen: prácticamente la retiró del ojo público. Esto, por supuesto, desafió las expectativas de la corte y del pueblo, quienes veían a la reina como un símbolo monárquico que debía permanecer siempre visible. Lo que es más, al acondicionar el palacio y sus alrededores en clara oposición a lo que Versalles representaba (simetría, protocolo, poder masculino, visibilidad), literalmente la reina declaraba su independencia a expensas de la corte y el pueblo de Francia. En este sentido, el cultivo de una vida privada (lo único a lo que la realeza no tenía derecho) simbolizaba no sólo la trivialización y degradación de los deberes públicos de una consorte real, sino la existencia de una esfera de influencia donde las reglas comunes no aplicaban: el Petit Trianon sólo se visitaba con invitación de por medio. Y como a menudo María Antonieta desaparecía en su palacio durante días en compañía de sus amigas y otras mujeres —a quienes otorgaba infinidad de favores—, el Trianon, además de cargar con la connotación sexual del reinado anterior, ahora se le sumaba la de constituirse como un palacio feminizado. Como consecuencia, «mientras que Luis XVI aún no tenía (y de hecho, jamás tendría) una amante, su esposa “Alemana” se había arrogado dos de los derechos del rey mejor conocidos: el derecho a buscar placer con otras mujeres, y el derecho de otorgar los más deslumbrantes favores sobre ellas» (Weber, 2006a:143).

La reina transgredió las normas al grado de imponer en su palacio su propio monograma (una «M» y una «A» sobrepuestas que fueron grabadas en cubiertas de libros, cerraduras, escaleras, etc.) en lugar del de su esposo. También personalizó al staff del Trianon con libreas escarlatas y plateadas para diferenciarlo de la Guardia Real de Luis XVI —que portaba los colores tradicionales de la dinastía borbónica (blanco, azul y rojo). Con todo, lo que más llamaba la atención fue que todas las regulaciones del Trianon se emitían «Por Orden de la Reina», una feminización sin precedentes del decreto monárquico estándar:

Simbólicamente, esta fórmula transformaba al propio Luis XVI, quien gustaba de pasar ocasionalmente al Trianon por una copiosa merienda, en uno más de los súbditos obedientes de la patrona. Su alegre e impasible subordinación ante los deseos de su consorte —un impresionante abandono de la suprema autoridad que, se pensaba, el Rey ejercía sobre todos sus súbditos, incluyendo su esposa— confirmaba la impresión de que el «crédito» de María Antonieta no tenía límites (Weber, 2006a:134).

El hábito de consentir mujeres y el de invisibilizar el poder de su esposo le daban un revés a los roles monárquicos y maritales, pues sugerían que las mujeres desplazaban la autoridad real masculina. Y es que a pesar de que sus raíces estaban «en conformidad con la sentimentalidad rousseauiana [en gran parte, debido a su novela *Julie* que elogiaba una amistad casi amorosa entre mujeres], el gusto de María Antonieta por la compañía femenina no le ganó puntos con la prensa clandestina, quien la acusó de liderar a todo Versalles hacia la depravación sexual» (Weber, 2006a:144). De ahí que gran parte de los panfletos pornográficos que surgieron durante la revolución representaran a la reina y a la duquesa de Polignac (una de sus amigas favoritas) en actividades sexuales dentro del Trianon.

Incluso sus pasatiempos más inocentes como el teatro fueron interpretados en un sentido negativo. Se sabía pues que María Antonieta había mandado a construir un pequeño teatro en el interior del Trianon en donde interpretaba comedias y óperas de Rousseau, Sedaine, Marmontel y Beaumarchais. Sin embargo, el que siempre representara a campesinas y sirvientas (personajes que según Caroline Weber simulaban un escape a las demandas de su rango) se vio como una prueba más de que la soberana había perdido el respeto por la dignidad y la tradición borbónica. Para empeorar las cosas, el gusto de María Antonieta por rodearse de extranjeros (quienes sí eran admitidos a las presentaciones teatrales, a diferencia de los cortesanos de Versalles) reavivó comentarios xenófobos que acabaron por apodarar al Petit Trianon como la «Pequeña Viena»:

Como el historiador Thomas E. Kaiser argumentó persuasivamente, María Antonieta “fue sospechosa de no poseer identidades nacionales suficientemente intercambiadas”. Asombrosamente manifiesto en sus actividades poco convencionales en el Trianon, su aversión al protocolo y su deseo por la privacidad fueron contruídos por sus enemigos

menos como extensiones de una cosmovisión proto-naturalista rousseauniana que como señales condenatorias de su no regenerado «Corazón austríaco» y su malvado barbarismo “Alemán” (Weber, 2006a:139).

En resumen, el Petit Trianon es un ejemplo perfecto de cómo las pretensiones de individualidad, libertad y simplicidad que María Antonieta materializó en jardines, ropa, arquitectura y actividades diversas fueron resignificadas por la opinión pública en un sentido totalmente opuesto a sus intenciones. Al determinar su propio destino sin tomar en cuenta a la corte, al rey o a sus súbditos, la reina había juntado todas las piezas de un rompecabezas que ella misma había creado sin percatarse de que ello la conduciría a su caída. A estas alturas, como menciona la historiadora Elizabteh Colwill, «[en los panfletos pornográficos] se montase a un hombre, mujer o bestia, una mujer arriba delectaba desorden, y ninguna mujer delectaba desorden más ostentadamente que María Antonieta» (citado en Weber, 2006a:153).

3.2.7. El collar de la reina

Si el Tratado de Versalles en 1756 fue el acontecimiento que mayor influencia tuvo sobre María Antonieta en el curso de su vida, el Asunto del Collar en 1785 fue el que selló su destino y el de todo un estilo de vida simbolizado por el Antiguo Régimen. Hasta la fecha es considerado como una de las farsas históricas más elaboradas y una de las principales causas que aceleraron la Revolución Francesa. En la medida en que pueden reconstruirse los hechos, he aquí un breve resumen de lo que sucedió.

Jeanne Lamotte era una mujer ambiciosa que había nacido en el seno de una familia muy pobre. Aunque por sus venas corría sangre real de los Valois (la dinastía que precedió a la de los Borbones), su posición humilde no la había hecho acreedora de alguna clase de pensión que las genealogías reales estipulaban. Tras casarse con un conde, Jeanne (ahora condesa de Lamotte) comenzó a asistir a las ceremonias diarias de Versalles en espera de que le presentaran a la reina, famosa por su filantropía impulsiva. No fue así, pero en 1783 conoció al cardenal Luis de Rohan, otrora embajador en Viena y descendiente de una de las familias nobles más importantes en Francia. A pesar de su fama como miembro de la Casa de Rohan (con lo que gozaba de enorme poder entre

las altas cúpulas de la Iglesia y el Estado) el cardenal también era conocido por su conducta disoluta y sus lujosas «fiestas de caridad». Su libertinaje le ganó pues la enemistad de la emperatriz María Teresa y la de su hija en Francia, pues fue uno de los muchos aristócratas que difundieron libelos contra la reina. Y aunque María Antonieta llevaba años sin dirigirle la palabra, el cardenal estaba obsesionado por obtener el perdón de su majestad, a fin de obtener los beneficios que recibía toda persona allegada a los círculos reales. Jeanne sabía esto, y junto con su amante Réteaux de Villette, comenzaron a urdir la treta.

Mientras tanto, en Versalles, los joyeros de la corte —Boehmer y Bassenge— habían intentado vender sin éxito un grandioso collar con un total de 647 diamantes y piedras semipreciosas provenientes de las minas de la actual República de Sudáfrica. El collar era la pieza de joyería más ostentosa hasta la fecha, razón que dificultó su venta tanto en Versalles como en otras cortes europeas. María Antonieta rechazó varias veces el collar, no tanto por el costo (lo habían «rebajado» a casi dos millones de francos) sino porque ese tipo de joyas ya no iban con su nuevo estilo de vida: ahora era madre de una niña y de dos herederos al trono: Luis José y Luis Carlos. De ahí que la carta que la reina recibió de Boehmer en 1785 le pareciera inexplicable: en ella los joyeros le agradecían haber comprado el collar y esperaban en breve los primeros pagos del mismo.

María Antonieta ignoró la misiva, entendiéndola como un error. Pero cuando Boehmer insistió en los pagos y reveló que el cardenal había comprado el collar de parte de su alteza, la farsa se dio a conocer. Resulta que Jeanne —con conocimiento tanto del deseo de Rohan por obtener el favor de la reina, como del collar de diamantes que los joyeros intentaban vender en vano a la soberana— convenció al cardenal de que María Antonieta lo había elegido a él como testaferro de la compra. A fin de cuentas parecía lógico que, en vista de su reputación (y el costo del collar), la reina quisiera realizar la compra de manera discreta; y nadie mejor para la misión que alguien que deseaba complacerla para obtener el favor real. Evidentemente Rohan solicitó pruebas de la supuesta relación cercana que Jeanne mantenía con la reina (afirmaba ser ayuda de cámara de ésta). Por lo tanto, con la ayuda de Réteaux, Jeanne falsificó varias cartas dirigidas al cardenal en donde «María Antonieta» aceptaba la compra del collar a través de Rohan. A su vez, el cardenal comunicó esto a Boehmer, quien habría de entregarle el collar al cardenal. Una vez en manos de éste, el collar pasaría a la reina, por medio de Jeanne. Pero el golpe maestro fue la personificación nocturna de María

Antonieta en uno de los jardines de Versalles, pues Rohan había solicitado una prueba explícita del involucramiento de la reina en todo aquello. Jeanne y Réteaux contrataron a una prostituta llamada Nicole d'Oliva, de quien decían, tenía un parecido increíble con la reina. De noche y cubierta con un velo, Nicole le dijo al cardenal que con aquel favor el pasado había quedado en el olvido. El engaño surtió efecto. Boehmer entregó el collar a Rohan, Rohan se lo entregó a Jeanne y ésta se fugó con Réteaux al extranjero en donde vendieron los diamantes de forma individual para granjearse una pequeña fortuna.

El escándalo fue mayúsculo cuando salió a la luz: nunca antes se había tejido semejante ardid con personajes pertenecientes a los estratos más altos del país. Todos los involucrados se convirtieron en celebridades de la noche a la mañana y «sus jugosos testimonios circularon en resúmenes judiciales, diarios y panfletos que alcanzaron una audiencia de hasta 100,000 lectores: un gran número sin precedentes para estándares del siglo XVIII» (Weber, 2006a:167). Porque el Asunto del Collar explotó cuando el público comenzó a tener más información (tanto del estado de la economía nacional como de las acciones y los gastos de María Antonieta), la imagen de la reina al centro del escándalo comprometió a la monarquía como un todo y acabó para siempre con su reputación. Aunque la reina nunca estuvo involucrada en la farsa, y de hecho era la única inocente en todo el asunto, conviene recordar aquí las palabras de Stefan Zweig: «Hay que repetir siempre lo mismo: en todas las fantásticas negociaciones del Asunto del Collar, María Antonieta era la más inocente que cabe pensarse, pero el que tal estafa haya podido ser planteada bajo su nombre y que haya sido verosímil, fue y sigue siendo histórica culpa suya» (1997:174).

En efecto, la reputación de María Antonieta como mujer frívola e indiferente fue la razón de que toda Francia la considerara responsable del asunto, una vez que el Parlamento exoneró al cardenal. Si su historial y la manera en la que el pueblo la percibía hacían creíble la historia, la resolución del Parlamento fue vista como una confirmación de que la reina había urdido todo el plan para evitar que se supiera que gastaba grandes sumas de dinero en épocas de carestía. A partir de entonces el desaparecido collar fue conocido como el «collar de la reina», perpetuando la idea de que María Antonieta había sido la responsable de todo. Al borde de la Revolución, el Asunto del Collar precipitó los acontecimientos y le ganó un nuevo mote a la reina: Madame Déficit.

3.2.8. El ocaso de una era

La desesperación por la pobreza en la que el país estaba sumido culminó con la toma de la Bastilla en 1789, considerada simbólicamente como el inicio de la Revolución Francesa. Aunque la nueva situación hizo que en Versalles se aplicaran numerosos recortes —y se destituyeran cargos poco importantes—, el problema, como dice Antonia Fraser, no eran los gastos de la reina, sino la ausencia de un sistema tributario adecuado en el que la aristocracia contribuyera, así como un sistema administrativo para gestionarlo. Se emprendieron varias acciones para atajar la raíz del problema: se dieron a conocer los gastos de la corte en un intento de transparencia, se convocó una Asamblea de Notables (con la intención de que apoyasen la decisión del rey de disminuir los privilegios de la nobleza) y eventualmente, se llevaron a cabo los Estados Generales (con la finalidad de integrar a representantes del pueblo en las decisiones sobre el destino de la nación). Ninguna de ellas tuvo el éxito esperado, por lo que el descontento y los disturbios continuaron.

El 5 de octubre de 1789 una muchedumbre de mujeres marchó hacia Versalles. El objetivo era exigirle al rey grano o harina y solicitar su consentimiento para efectuar ciertos cambios constitucionales en la nueva Asamblea Nacional. Sin embargo, la muchedumbre no iba en un plan deliberativo: iba armada con hachas, picas, mosquetes y otras armas, y corrían los rumores de que asesinarían a María Antonieta. La reina, reconociendo su vulnerabilidad, se negó a compartir estancias con el rey o sus hijos a fin de no ponerlos en peligro si la gente se abalanzaba sobre ella. El palacio se preparó entonces para un posible ataque que finalmente se produjo hacia las cuatro de la madrugada.

Cuando una de las criadas abrió la puerta de la antecámara (en donde estaba María Antonieta) quedó horrorizada al ver a un guardia ensangrentado que le gritó:

“¡Salve a la reina, madame, vienen a asesinarla!” Las damas vistieron a su señora con una rapidez frenética [...] Decidieron correr al amparo de las dependencias del rey [...] Al poco de haber salido de allí, la multitud tumultuosa irrumpió en el aposento tras haber matado a dos miembros de la escolta. Según varios testimonios atravesaron la cama de la reina con las picas que llevaban, ya para asegurarse de que no se escondiera, ya como acto simbólico de desafío (Fraser, 2006a:407).

Una vez reunida la familia real, el gentío se arremolinó en el patio frente al balcón de las estancias del rey y exigieron que este saliera. Luis XVI salió con su esposa y sus hijos pero fue incapaz de pronunciar palabra alguna. El marqués de Lafayette, general de la Guardia Nacional, apaciguó a la muchedumbre al recordarle que Luis tomaría todas las medidas posibles para mejorar la condición de vida de los parisinos. Pero la gente no estaba conforme y cuando todos regresaron al interior de las dependencias, se oyó un voz que pronto se convirtió en un clamor unísono: «¡La reina al balcón!». María Antonieta salió de la mano de sus hijos pero la imagen fue rechazada en seguida a gritos: «¡Sin niños! ¡Sin niños!». Tras empujar a sus hijos de vuelta a la habitación, la reina se quedó inmóvil frente al gentío:

Hizo una gran reverencia con las manos cruzadas sobre el pecho. Los hombres y mujeres que habían estado pidiendo su muerte hacía unos momentos quedaron impresionados por su compostura y dolorida dignidad. Volvió a oírse el clamor “¡A París! ¡A París!”. Vencidos por el carisma de la Reina, empezaron a gritar “¡Viva la Reina!” (Lever, 2000:258).

Al día siguiente fueron conducidos a París. Como prisioneros del pueblo francés, Luis y su familia fueron obligados a reestablecer la corte en las Tullerías, un antiguo palacio que no se había usado desde 1722. Aquí permanecieron vigilados día y noche tanto por guardias nacionales (bajo el mando de Lafayette) como por los mismos parisinos hostiles a la monarquía. La nueva situación disminuyó significativamente los poderes de la corona: al relocalizar al rey y a la corte en la capital el pueblo había expresado su voluntad con una fuerza y un impacto mucho más trascendental que el que tuvo la toma de la Bastilla. Con todo, la vida cotidiana en las Tullerías comenzó a asemejarse a la de Versalles, pues se reanudaron las ceremonias de antaño y la familia real gozó de cierta libertad para salir del palacio. Por ejemplo, fue durante esta época —en un afán por rectificar su imagen— cuando María Antonieta comenzó a visitar hospicios y hospitales y a realizar numerosos actos de caridad que le valieron el respeto y la admiración de algunos cuantos.

Sin embargo, aunque su frivolidad había ido desvaneciéndose con los años, la impronta de sus acciones pasadas no fue borrada. Por eso es que a finales de 1790 resurgieron nuevos intentos de asesinar a la reina. Aunado a las medidas con las que la Asamblea debilitaba cada vez más a la monarquía (se abolieron los títulos nobiliarios y se promulgó una «Constitución Civil del Clero» con la

que la Iglesia se subyugaba al Estado), la familia real llegó a la conclusión de que la mejor opción para evitar poner en riesgo sus vidas era huir de las Tullerías. El plan se puso en marcha con la ayuda de Axel von Fersen, el conde sueco quien fuera amante de la reina. Aunque la huida se pospuso por mucho tiempo por cuestiones de logística y por la indecisión de Luis XVI (decía que no quería ser un rey fugitivo), finalmente se puso en marcha el 20 de junio de 1791.

El fracaso de la llamada «Fuga de Varennes» acabó con la poca credibilidad política que le quedaba a la monarquía. El plan era escapar de París y viajar hacia la ciudad fortificada de Montmédy, cerca de la frontera con Bélgica. En este lugar el rey recibiría protección militar con el objetivo de marchar sobre la capital (junto con las potencias extranjeras) y revertir la revolución. Sin embargo, la ruptura de un arnés provocó que la berlina en donde viajaba la familia real se retrasara varias horas en llegar a la frontera. Este retraso hizo pensar a los capitanes de los ejércitos (los que esperaban en Montmédy) que la misión se había abortado, así que cuando el convoy llegó al pueblo de Varennes, no había rastro de ningún ejército. Además, para desgracia del rey, en el trayecto fue reconocido por un encargado de postas que alertó a los habitantes del pueblo de que el rey estaba escapando junto con su familia. Para entonces, la Asamblea ya había despachado una orden de detención, así que en poco tiempo los ocupantes de la berlina fueron «arrestados» y obligados a emprender de vuelta el camino hacia París. La fallida maniobra enardeció aún más a los parisinos y terminó definitivamente con cualquier reputación que tanto Luis como su esposa tuvieran. De vuelta en las Tullerías «tal era su impopularidad en esos momentos [de María Antonieta], informó el embajador inglés, que si la Asamblea Nacional la hubiera puesto en libertad, las turbas la habrían linchado» (Fraser, 2006a:482).

La desconfianza que la huida generó entre los franceses obligó a que la Asamblea suspendiera los poderes del rey hasta nuevo aviso. Como consecuencia, las amenazas contra la familia real se multiplicaron, y el 20 de junio de 1792 (el primer aniversario de la fuga de Varennes), varios miles de parisinos armados con hachas y picas entraron en las Tullerías a la fuerza. Durante horas sometieron a la familia real a insultos y amenazas de muerte. Aunque ninguno de ellos sufrió daños físicos, los asaltantes destrozaron cada una de las prendas de la reina y los objetos que había en sus habitaciones:

Durante el levantamiento, aquellos que aborrecían a la reina habían, como sus predecesores en la marcha hacia Versalles en 1789, destruido simbólicamente su belleza y castigado su narcisismo al romper hasta el último de los espejos en sus apartamentos [...] los saqueadores establecieron efectivamente su dominio sobre la Reina al despojarla de los adornos que ella había empleado para afirmar su propia autoridad y posición (Weber, 2006a:250-251).

Semejante manifestación de violencia fue un pequeño augurio de lo que apenas vendría. Dos meses después los rumores de que el ejército prusiano llegaría a París —para recuperar la ciudad y aplastar la revolución— provocaron que en las ruinas de la Bastilla se hicieran llamamientos para derrocar la monarquía. Alrededor de esta época María Antonieta comenzó a tener una activa correspondencia política con las potencias extranjeras, en la esperanza de que se formara una coalición de monarcas europeos que combatiera a los revolucionarios:

María Antonieta dedicó sus energías a la causa del congreso armado en su correspondencia privada. Escribió ingentes cantidades de cartas, a menudo en clave [...] despachaba estas epístolas con cualquier mensajero de fiar que tuviera a la mano. La soberana presionó al rey Borbón de España y al rey de Suecia; más tarde también abordaría a la reina María Luisa de España [...] Con estos esfuerzos y muchos otros, en cierto momento exclamaría: “¡Apenas me reconozco!” (Fraser, 2006a:491-492).

La otrora mujer desenfadada, nada intelectual y amante de los placeres de Versalles, parecía haberse convertido en una mujer infatigable en materia política. Si bien estas cuestiones resurgieron en su juicio (como evidencia de que conspiraba con las potencias extranjeras para aplastar a la revolución), es interesante preguntarse si la reina fue una traidora por involucrarse en estas actividades, incluso antes de que se declarara la guerra contra Austria. Como dice Antonia Fraser, aunque el tribunal revolucionario ignoraba la existencia de esta correspondencia, la reina fue acusada de traición sencillamente por ser de origen austríaco. Además, su determinación por conservar la herencia de su hijo («La única esperanza que me queda es que al menos mi hijo pueda ser feliz» [citada en Fraser, 2006a:531]) no le ofrecía muchas posibilidades: o pedía la ayuda de su antigua patria o dejaba que la revolución continuara su rumbo. Aunque el segundo escenario

prevaleció, es justo decir que a pesar de las circunstancias la reina conservaba un agudo sentido del deber: «[tras la declaración de guerra] la nueva obsesión de la reina era evitar el desmembramiento de Francia en manos de Austria [...] en las cartas que escribió durante ese verano, recalcaba este sentimiento de desconfianza hacia Austria, aunque por otra parte siguiera acariciando la esperanza de que sería el país que los salvaría» (Fraser, 2006a:503).

Lo cierto es que aunque el congreso armado solo era una fantasía de la reina que nunca se materializó, la percepción de que pudiera realizarse fue el detonante del Asalto a las Tullerías el 10 de octubre. Después de que la familia real se refugió en la Asamblea, unos 10,000 parisinos atacaron el palacio defendido por aproximadamente 2,000 guardias suizos y otros aristócratas. El resultado fue una masacre que convirtió a París en un inmenso matadero y que probó la incapacidad de la Asamblea Nacional para contener la ira de los parisinos. Como consecuencia se eligió en su lugar una Convención Nacional, se suspendió al rey de sus funciones y se transfirió la responsabilidad de la familia real a la nueva Comuna de París. Este fue el nuevo gobierno municipal que de aquí en adelante se arrogó el destino de los últimos reyes de Francia.

3.2.9. La cabeza de Antonieta

En agosto de 1792 la Comuna decidió que la familia real sería trasladada al Temple, una fortaleza medieval que había fungido como el cuartel de los Caballeros Templarios. Que serían prisioneros fue obvio desde el principio, pues como dice Evelyn Lever, durante la cena de aquella primera noche, «la presencia de los desaliñados guardias municipales, que fumaban en pipa de manera ostentosa, les recordó que los magníficos tiempos de antaño habían concluido» (2000:315). Un mes después la confirmación de esto llegó cuando se enteraron de que la Convención Nacional había declarado a la monarquía oficialmente abolida.

El juicio contra Luis comenzó tras descubrirse un armario en las ruinas de las Tullerías que contenía correspondencia secreta entre el otrora rey de Francia, los emigrados y otros líderes de las potencias extranjeras. Acusado de «conspirar contra la libertad y la seguridad pública», fue guillotinado a principios del nuevo año. Estas mismas acusaciones serían eventualmente transferidas a su esposa, aunque como ya mencioné, el criterio fue su origen austríaco —pues la documentación jamás fue presentada ante el tribunal.

Tras la muerte de Luis se barajó la posibilidad de exiliar a su esposa y a sus hijos a Estados Unidos. Sin embargo, como María Antonieta era más que una prisionera (o sea, el símbolo de todo un régimen que pretendían desaparecer), nada le fue escatimado. Procedieron entonces a quitarle a su único hijo (Luis José murió de tuberculosis poco después de que se convocaran los Estados Generales) con la supuesta intención de curtirlo: «[el nuevo custodio] pegaba al niño cuando lloraba, por lo que dejó de protestar. Le daba vino hasta que se achispaba, y así entretenía a los carceleros. Le enseñó su forma de hablar, vulgar, así como sus obscenidades y, como esto lo complacía, adoptó sus expresiones» (Fraser, 2006a:565). Durante el juicio contra María Antonieta la estrategia demostró su siniestra efectividad pues convencieron al niño de acusar a su madre y a su tía de haberlo involucrado en actividades incestuosas en el Temple.

En agosto María Antonieta fue trasladada a la prisión de la Conciergerie, la inmensa antecámara del tribunal revolucionario, una antigua fortaleza llena de toda clase de personas que habían incurrido en la sospecha del Estado. Confiscaron sus pocas pertenencias (mechones de cabello de su esposo y de sus hijos, un pequeño espejo y unas cuantas ropas) y fue encerrada en una celda húmeda, escuálida y oscura. Para Pierre Saint-Armand (2003) esto representó el culmen de un proceso de «desnarcisización», un «lento proceso de substracción» concebido precisamente para castigarla por su pasado ególatra y altamente estilizado. Además, es inevitable pensar que su estancia en esta prisión irónicamente volvía a ponerla en la misma situación que cuando recién llegó a Francia, pues «María Antonieta pasó a ser una de las atracciones de la Conciergerie [...] pasaban a verla, ya por solidaridad, ya por morbo» (Fraser, 2006a:569). Una vez más —como su madre le había dicho hace ya más de veinte años— todos los ojos estarían fijados sobre ella. Y es que si en el Temple había vivido en completa reclusión, la Conciergerie acabó con toda intimidad, pues «además de una cortina de poco más de veinte metros de alto tras la que podía lavarse, realizar sus funciones naturales y la limitadísima *toilette* [...] los guardias no le permitían ninguna libertad» (Fraser, 2006a:569).

Cuando condujeron a María Antonieta a la sede del tribunal revolucionario su muerte ya había sido determinada antes del juicio por el Comité de Seguridad Pública. El proceso atendía más a una expresión de poder sobre un símbolo despreciable que a la posibilidad de determinar si María Antonieta era o no culpable de los cargos que se le imputaban:

Dado que la culpa de aquél [el rey] ya se había demostrado en su juicio, lógicamente ya no hacía falta seguir tratando de demostrar la culpabilidad de la soberana. Por tanto, dejó de tener importancia el que en realidad, como ella misma había dicho, no se hubiera demostrado nada en contra de ella. (Aunque había cargos de haber mantenido correspondencia con el extranjero y de haber urdido intrigas, no había pruebas para demostrarlo) (Fraser, 2006a:594).

Aproximadamente cuarenta personas testificaron en su contra y sin embargo, «María Antonieta demostró tanto ingenio como mordacidad en las respuestas que dio [...] sin incriminarse ni incriminar a ninguno de los que habían (o no habían) conspirado para liberarla» (Fraser, 2006a:579). Por ejemplo, cuando hicieron notar que la acusada no respondía ante los cargos de incesto que se le imputaban, María Antonieta causó bastante revuelo en la sala al contestar: «Si no he respondido antes es porque la propia naturaleza se niega a responder a semejante acusación realizada contra una madre. Apelo a todas las madres que estén presentes» (citado en Fraser, 2006a:589). La respuesta le ganó «puntos» a la acusada y ante los gritos y expresiones de compasión, el juicio se tuvo que interrumpir.

Debilitada por las condiciones insalubres de la Conciergerie y por las constantes hemorragias que comenzó a tener por el cautiverio, María Antonieta fue sometida finalmente a 16 horas continuas de interrogatorio. Se enumeraron sus principales delitos: haber cerrado acuerdos con potencias extranjeras, príncipes expatriados y generales contrarrevolucionarios; haber enviado dinero al extranjero para ayudarles; y haber conspirado con las potencias en detrimento de la seguridad tanto interior como exterior del Estado francés. Gran parte de las acusaciones se basaron en inferencias y rumores pues ninguna prueba fue presentada ante el tribunal. Al igual que su matrimonio, la muerte de María Antonieta fue una decisión política. El 16 de octubre de 1793 fue conducida a la Plaza de la Revolución (actual Plaza de la Concordia). A diferencia de Luis XVI —quien fuera transportado en una carroza cerrada y con las manos libres— María Antonieta fue exhibida en una carreta abierta y con las manos atadas, como lo hacían con los criminales comunes. Al diez para la una, la cabeza de «Antonieta», como la llamaban despectivamente, fue cortada limpiamente ante un público exultante.

A grandes rasgos estos son los principales acontecimientos en la vida de María Antonieta que ire referenciando a lo largo de los siguientes capítulos. Al igual que Sofia Coppola me he enfocado en los años jóvenes de la reina y en la fase del Petit Trianon, dos momentos en los que María Antonieta empleó a la moda como una estrategia de defensa con la que fortaleció su identidad y replegó los ataques de sus enemigos. Tomando en cuenta que Coppola proyecta en su protagonista la forma en la que los jóvenes contemporáneos reivindican sus identidades a través del consumo, los trabajos de Antonia Fraser y Caroline Weber permiten entender cómo el sujeto histórico se convierte hoy en día en un lugar de memoria con relevancia actual. Si la moda lleva la impronta de la historia, en la época de María Antonieta se convirtió en una fuerza poderosa que influyó en el destino de la reina y en el de Francia. Y si la industria de la moda, tal y como la conocemos hoy, surgió durante el reinado de María Antonieta —como Caroline Weber argumenta persuasivamente—, los textos de estas autoras contribuyen a enriquecer nuestra comprensión sobre el texto fílmico de Sofia Coppola, al evidenciar los paralelos entre el siglo XVIII y la sociedad contemporánea.

CAPÍTULO 4. MÍMESIS 1

En el capítulo metodológico expliqué que mimesis 1 corresponde al cúmulo de textos fílmicos y otras representaciones que prefiguran al filme biográfico de Sofia Coppola. Si consideramos al cine como un sintetizador de la experiencia social —en donde se inscriben las representaciones sociales de una comunidad históricamente determinada—, las películas parecen ser un buen punto de partida para examinar cómo la memoria colectiva sobre cierto tema se ha reproducido a lo largo de los años.

Con base en esta premisa el capítulo presenta breves análisis de cuatro filmes que abordan al sujeto histórico en cuestión. En los apartados de *Marie Antoinette* (W.S. Van Dyke, 1938) y *Marie-Antoinette, Reine de France* (Jean Delannoy, 1956) se analiza cómo el personaje de María Antonieta fue reconstruido a partir de las representaciones sociales que circulaban en el tiempo y en el lugar en el que estos filmes se hicieron. Similar a como *María Antonieta* captura el espíritu consumista de la época contemporánea, estos filmes reflejan la percepción sobre las mujeres de aquel entonces a raíz de sucesos históricos muy específicos que estimularon el debate sobre los roles de género. Esto permite entender cómo las preocupaciones de una sociedad moldean a los sujetos históricos representados y los resignifican en la memoria colectiva.

En *The Affair of the Necklace* (Charles Shyer, 2011) exploro la noción de «memoria icónica» que propone Belén Vidal (2014) para referirse al encuentro entre las expectativas moldeadas por representaciones previas sobre el sujeto histórico y el personaje en pantalla que encarna el actor o la actriz. Esta noción es importante porque permite ubicar en la memoria colectiva al personaje y a partir de ahí, comenzar a integrar o a negociar las nuevas representaciones. Posteriormente analizo algunas escenas de *La Révolution Française* (Robert Enrico y Richard T. Heffron, 1989), un filme para la televisión que ilustra cómo la nueva historiografía sobre el tema contribuyó a desmitificar y a humanizar a personajes históricos que durante mucho tiempo se codificaron como símbolos ideológicos estáticos. En la lógica de Mario Carretero, esto contribuye a que los tres registros de la historia se fragmenten, permitiendo que la percepción de la historia deje de ser homogénea.

En un segundo momento se describen otras representaciones sobre María Antonieta que no se limitan exclusivamente al ámbito cinematográfico. Referencias sobre la reina en series de televisión y el manga y anime *La Rosa de Versalles* constituyen representaciones que continúan reproduciendo y resignificando al sujeto histórico en la memoria colectiva. Por último, incluyo

algunos extractos de artículos periodísticos mexicanos para demostrar que María Antonieta actualmente forma parte de la memoria colectiva del mexicano. Esto me permite argumentar cómo el filme de Coppola, independientemente de su temática «francesa», forma parte de un imaginario que rebasa las fronteras nacionales. En este sentido es capaz de integrarse a la memoria colectiva de muchas comunidades. En conjunto, todas estas representaciones forman parte de una memoria colectiva pre-existente que encuadra la reconstrucción que posteriormente Sofia Coppola hace de su personaje. Dicho de otra manera, son discursos sobre el sujeto histórico que la directora integra, contextualiza o impugna en *María Antonieta*

4.1. Las grandes producciones cinematográficas sobre María Antonieta

4.1.1. *Marie Antoinette* (1938) de W.S. Van Dyke

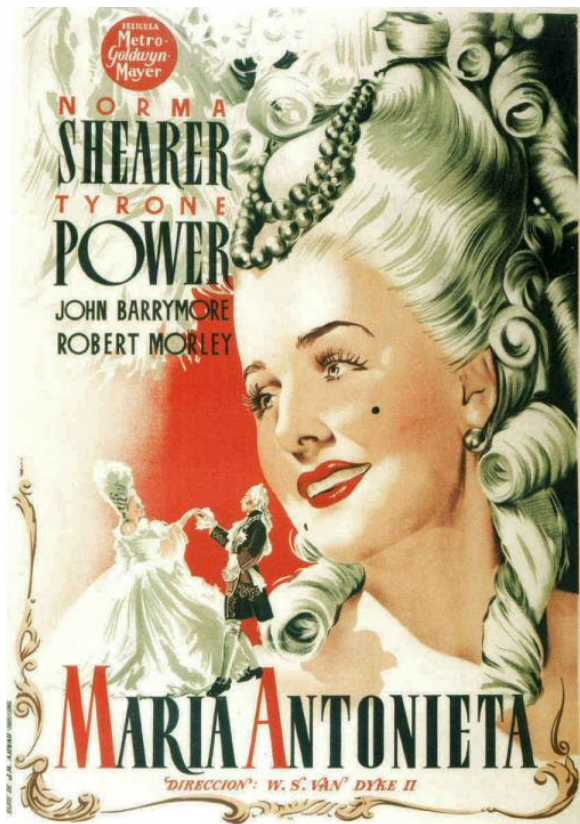


Imagen 2. Cartel español de *Marie Antoinette*, 1938.

En 1932 el escritor austríaco Stefan Zweig publicó una biografía sobre María Antonieta que rápidamente alcanzó el éxito. Parte de este éxito radica en el propio estilo del autor: sus biografías ahondan en la psicología de los personajes que aborda, yendo más allá de los documentos y testimonios que éstos legaron. Aunque no retrata a una María Antonieta buena ni mala, la biografía critica duramente a la reina e incluso la hace responsable de propiciar los acontecimientos que devinieron en la Revolución Francesa. La percepción del autor oscila entonces entre la de una mujer mediocre, vulgar y poco inteligente, y la de aquella que, al tener un trágico destino, terminó rodeándose con un halo de heroísmo.

La biografía llamó la atención de Irving Thalberg, vicepresidente de la Metro-Goldwyn-Mayer, la única compañía cinematográfica que redituaba durante la Gran Depresión (Zegarac, 2006). El magnate anhelaba un papel romántico para su esposa Norma Shearer, quien en aquel entonces era una de las actrices más cotizadas en la industria. Además, Thalberg llevaba un buen tiempo buscando rodar una superproducción con motivo del decimoquinto aniversario de la MGM. Cuando la biografía de Zweig llegó a sus manos, la historia de la trágica reina de Francia en el Palacio de Versalles terminó siendo la excusa perfecta para celebrar el aniversario de la MGM y para afianzar el status de estrella de Shearer.

Debido a la magnitud del proyecto *Marie Antoinette* se puso en marcha desde 1934, año en el que el director artístico Credric Gibbons visitó Versalles para documentarse. El resultado de su minucioso trabajo fueron más de 10,000 fotografías que sirvieron para la construcción de casi un centenar de decorados. Además, como la película se concibió como un espectáculo de cuatro horas en technicolor —para ser proyectada dentro de un esquema *road show*¹⁵—, no se escatimó en detalles para recrear los vestuarios y las estancias de Versalles:

Típico de estos esfuerzos [*road show movies*] es el folleto de la MGM para su prestigiosa producción de *Marie Antoinette* (1938). El libro de campaña para el filme está repleto de información numérica, informando a los exhibidores que “durante los cuatro años en los que la película estuvo en preparación, 59,277... preguntas fueron contestadas. Esto requirió la compilación de 1,538 volúmenes, la recolección de 10,615 fotografías, pinturas y sketches, y el mimeógrafo de 5,000 páginas de manuscrito que contenían más de 3,000,000 de palabras” (USC, *Marie Antoinette* Campaign Book). Parecía que la Metro podía jactarse ahora de tener más investigadores, así como más estrellas que en el cielo, pues ningún detalle era demasiado pequeño para demandar atención. De acuerdo al libro de campaña *Antoinette*, el sagaz director W.S. Van Dyke localizó a un extra de entre una multitud de 250 que portaba pantalones anacrónicos e inapropiados; se negó a rodar la escena hasta que ese detalle minúsculo fuese rectificado (Custen, 1992:38).

¹⁵ *Roadshow theatrical release* hace referencia a una práctica muy común en la época de estudio de Hollywood que implicaba el estreno de un filme de manera limitada en las principales ciudades estadounidenses. Generalmente, dichas películas duraban más (de dos a cuatro horas) e incluían entre actos de entre 10 y 15 minutos al inicio y a la mitad. Como sólo se proyectaban un par de veces por día, las entradas se reservaban con anticipación y costaban mucho más que las de una película regular. Diseñado entonces como un evento formal, similar a una presentación teatral, se mandaban a imprimir *souvenir programs* que se entregaban a los asistentes al entrar en el recinto. Estos programas contenían información sobre la producción, fotografías, curiosidades, etc. (Custen, 1992).

Estos cuidados y meticulosidades dan cuenta de cómo los «esfuerzos extravagantes de investigación se convierten en una forma de asegurarle a los consumidores de que cada esfuerzo es invertido para llevarles historia verdadera en la forma de espectáculo» (Custen, 1992:35). De hecho, durante la preproducción de la película, Edwin Willes —jefe del departamento de utilería— «pasó tres meses en Francia para comprar una impresionante selección de antigüedades, adornos, pinturas, estatuas, tapices, objetos de arte e incluso cartas originales —al final, el envío más grande de antigüedades que jamás antes había pasado por la aduana del puerto de Los Ángeles» (Zegarac, 2006: ¶11).

Aunque la repentina muerte de Irving Thalberg recortó significativamente el presupuesto de la película, es evidente que *Marie Antoinette* no carece en absoluto de la suntuosidad característica de los ambientes de época. El gran esfuerzo por documentarlos y recrearlos contribuyó a que el filme tuviera ese toque de «historia verdadera», al menos para los estándares de la época. Tras ser exhibida por poco tiempo como *road show*, *Marie Antoinette* se incorporó al mercado como una película regular en donde tuvo un éxito moderado que le ganó cuatro nominaciones al Oscar: mejor actriz (Norma Shearer), mejor actor de reparto (Robert Morley en el papel de Luis Augusto), mejor dirección de arte (Cedric Gibbons) y mejor partitura (Herbert Stothart).

Aunque desde una perspectiva contemporánea *Marie Antoinette* parezca una película con pocos méritos estéticos, lo que resulta significativo es la manera en la que sobre un personaje histórico se volcaron una serie de preocupaciones que moldearon la narrativa y los personajes en función de las transformaciones de género que ocurrieron durante la Gran Depresión:

Ante el desmoronamiento de viejas estructuras familiares y roles sexuales, los estadounidenses le dieron la espalda a la lucha que las mujeres estaban librando a favor de su independencia personal y profesional, para enfocarse en el golpe que la Depresión confería a los ideales de fuerza masculina y autosuficiencia. Este cambio moldeó la manera en la que la vida de la reina francesa fue representada en el cine, generando una visión muy precisa de géneros durante la Francia del Antiguo Régimen. En *Marie Antoinette* la búsqueda de una autoridad masculina ideal por parte de la heroína favorece a la narrativa al cimentar una causa de la Revolución Francesa, al mismo tiempo que refleja preocupaciones sobre el status

de una masculinidad contemporánea en la era de la Depresión estadounidense. (Mason, 2003: 241).

La Depresión modificó profundamente las relaciones de poder entre hombres y mujeres al interior de la familia. En la medida en la que los hombres comenzaron a perder sus empleos, las mujeres se vieron obligadas a abrir sus propios negocios. La competencia entre los sexos desplazó entonces el lugar de los hombres, quienes tradicionalmente eran considerados el soporte de la familia. Este reajuste de valores —que de acuerdo a Philip Hanson (2008) había comenzado desde 1933— se reflejó también en las salas de cine, sitios en donde las representaciones de nuevas políticas sexuales se transformaron en nuevas dinámicas de género. Y ante estos cambios que alteraron la dinámica entre los sexos, *Marie Antoinette* pretendió redefinir los roles que se estaban saliendo de lo preestablecido.

En cuanto inicia el filme se pueden constatar las expectativas que los productores tenían sobre el rol de la mujer. En la primera escena situada en Austria la emperatriz María Teresa le ofrece consejos a su hija sobre un matrimonio que parece más burgués que político: María Antonieta tendrá que acostumbrarse a las nuevas maneras de la corte francesa, a ser una buena esposa y reina, pero sobre todo —enfatisa su madre— deberá «confiar en su esposo». La dificultad de confiar en éste queda patente cuando la joven delfina arriba a Versalles y se encuentra con un marido torpe, inarticulado e incapaz —tanto en la cama como fuera de ella. Por eso es que en la siguiente escena, después de que Luis le confiesa la poca popularidad de la que goza en la corte, María Antonieta le dice triunfalmente que de ahí en adelante ella escogerá a sus amigos: la nueva delfina es ahora la que tiene el control de la situación. Y en efecto, así como las mujeres de la Gran Depresión comenzaron a subir de status al ingresar en los mercados laborales —independizándose así de la figura masculina dominante—, las mujeres de Versalles en *Marie Antoinette* reflejaron estos cambios sociales que ocurrían en Estados Unidos, aunque solo fuera para impugnarlos a medida que avanza la trama.

Por ejemplo, tras la boda de Luis y María Antonieta Van Dyke inserta una secuencia en la que Madame Du Barry auspicia una velada en los salones de Versalles. La actitud presuntuosa de la mujer demuestra que el centro de atención es ella: todas las miradas y las risas giran a su alrededor. En

cierto momento Du Barry alimenta a un perro disfrazado que se para sobre sus dos patas. Al hacerlo le pregunta al rey: «¿Alguna vez ha tenido un galante más decoroso o más obediente?». Más adelante, cuando esta mujer silencia a los presentes para escuchar las campanas que suenan con motivo de la boda, el rey le recuerda: «Aún así, parece que tocaran por usted». La posición dominante de la amante real queda clara cuando el duque de Orléans (el provocativo primo de Luis Augusto) hace su entrada en el salón. Tras acusarlo de distribuir libelos en su contra, Du Barry le espeta: «Yo pude haberlo convertido en el hombre más grande de Francia, pero no fue tan inteligente, lo descubrí». Pero es en la respuesta de Orléans en donde se sugiere la desconfianza y el temor que el poder femenino representaba durante la época de la Depresión: «Tiene su lado bueno madame, pues para ser honesto, como les gustaría ser a estos caballeros, estoy tan cansado de homenajear a los encantos algo pretenciosos de las damas que rigen al soberano, como la gente de pagar cuentas».

El status de las mujeres no era la única preocupación de género durante la década de los 30. La masculinidad también sufrió profundos cambios, cuestión sobre la que *Marie Antoinette* insistió mucho. Desempleados o subempleados, los hombres estadounidenses sintieron una pérdida de status pues mientras su poder declinaba también se ponía en riesgo su posición como jefes de familia. Mirra Komarovsky lo explica al decir que:

En la familia patriarcal tradicional se espera que el esposo sostenga y proteja a la esposa, y ella, a cambio... que lo honre y lo obedezca. Una cierta subordinación a la autoridad del marido es parte de la obligación de la esposa en sus relaciones recíprocas. Mientras que el derecho de autoridad del esposo subyace en el sostenimiento de su esposa, el desempleo tiende a socavarlo... El desempleo tiende a disminuir el status del esposo (citado en Hanson, 2008:115).

En el mismo sentido Laura Mason (2003) afirma que en la medida en que las mujeres comenzaron a ingresar en el mercado laboral muchas parejas reportaron una disminución en la frecuencia con la que tenían relaciones sexuales: las esposas, empoderadas por el nuevo rol, se liberaron de la obligación de acceder a tener sexo inequívocamente. En este contexto la exploración de la masculinidad en la película de W. S. Van Dyke puede ser vista como un reflejo sobre las

preocupaciones sobre los roles de género que les eran comunes a las audiencias estadounidenses de la década de 1930.

Aunque las relaciones entre hombres y mujeres se caracterizaron inicialmente por la dominación masculina, también es importante mencionar que estas dinámicas progresaron poco a poco hacia una mayor igualdad en términos de pareja. Sin embargo, hacia el final de la década de 1930 esta situación se vio nuevamente revertida por otro cambio en las dinámicas de género que culminó con el inicio de la Segunda Guerra Mundial: el debilitamiento del feminismo (Hanson, 2008). En razón de la deblacle económica que había desestabilizado estructuras familiares y de género, el cine documentó cómo se le fue dando la espalda al naciente movimiento de independencia femenina (personal y profesional), para enfocarse en su lugar en el golpe que la Depresión confería a los ideales de fuerza y autosuficiencia masculina. Y en este sentido fue como la vida de la reina de W.S. Van Dyke fue moldeada. En la primera mitad de la película vemos pues que María Antonieta juega el rol dominante y autoritario que durante la Gran Depresión obtuvieron muchas mujeres. Pero conforme avanza la trama vemos a una reina que cada vez se vuelve más sumisa ante la autoridad masculina, representada en el filme en el personaje del conde Fersen.

El 30 de enero de 1774, Axel von Fersen —un joven aristócrata sueco— asistió al baile de la Ópera de París, en donde conoció a la entonces delfina de Francia. Con el tiempo Fersen se convertiría en el gran amor de María Antonieta. En la película este encuentro sucede dentro de una casa de apuestas, en una secuencia que refleja la intención por reencauzar los roles de género estadounidenses en los esquemas tradicionales androcentristas. A petición de María Antonieta (quien se hace llamar Gabrielle Du Crois), Fersen se hace pasar por un ruso para ganar una apuesta. Ignorando que el conde está al tanto de su verdadera identidad, la delfina se hace la interesante al preguntarle a Fersen si anteriormente había oído hablar de ella. La sorpresa se vuelve colectiva cuando Fersen le contesta que no se habla más que de ella en todo París: «[se dice] que no es mala persona; que un hombre puede invitarla a cenar a un lugar no demasiado discreto». Aunque la sutil ofensa de Fersen descubre la farsa, al él no parece importarle la real presencia entre la que se encuentra: «El chiste es agrio mademoiselle; es encantadora y sin duda talentosa, pero sobresale en el papel de criada. Ella tiene la apariencia, los modales y el temperamento». Tras disculparse, María Antonieta asume de nuevo una actitud confiada y provocadora y decide invitar a Fersen a cenar con

unos amigos. «El conde Fersen lo lamenta señora. Lo esperan en otro lugar», le contesta a María Antonieta en medio del desconcierto y la incredulidad de los presentes, quienes incluso le recuerdan que acaba de ser insultada. Sin darse por vencida María Antonieta persigue a Fersen hasta la salida de la casa de apuestas:

— Me merezco el desaire. Sí fue un desaire ¿no? ¿Me reconoció desde un principio?

— Eso pensé señora.

— Si yo lo perdono por haberme tratado tan irrespetuosamente, ¿me perdonará por haberlo metido a nuestro juego?

— Eso apenas sería justo señora.

— ¿E irá? Una invitación mía no solo es un honor, es una orden.

— ¿Desea llevarme de nuevo triunfante? ¿Un tributo a su capricho?

— ¿Irá?

— Dudo de sus motivos señora. Yo también tengo mi vanidad.

— No le rogaré. Pero si debemos separarnos, que al menos sea como amigos.

Al tenderle la mano para que Fersen la bese, María Antonieta jala al conde hacia ella y lo besa.

— Por un momento me alcanzó a engañar —le dice Fersen.

— ¿Qué?

— Las palabras eran las de la señora delfina, pero los labios fueron los de Mademoiselle Du Crois. Muchas gracias pequeña criada, y buenas noches.

El mensaje es claro: quien ahora tiene el control de la situación es Fersen, la figura dominante que hacía falta en la vida de María Antonieta. Si el provocativo duque de Orléans inicialmente desempeñaba el papel masculino (como una especie de contraste con la supuesta impotencia de Luis XVI), la entrada de Fersen en el filme lo convierte en el arquetipo de masculinidad y en el salvador de una mujer cuyo único motor en la vida pareciera ser el romance. Axel von Fersen (interpretado por Tyrone Power) representa entonces la antítesis de todos aquellos que rodean a la reina. Mientras en la corte los hombres visten a la moda y se conducen con excesivos manierismos, Fersen se nos

presenta como un hombre de gustos simples y mesurados: sus ropas son oscuras y sencillas y es el único que no utiliza peluca empolvada. Además, en la secuencia anterior, la insistencia del conde en juzgar a María Antonieta por su conducta inapropiada evidencia sus escrúpulos y deja en claro que en lugar del símbolo real, Fersen ve a la mujer. De hecho, en el Versalles de Van Dyke (o en la década estadounidense de 1930, que viene a ser casi lo mismo) no basta con ser bella y provocativa: hay que ser prudente, una lección que María Antonieta refuerza al regresar al palacio después del desdén de Fersen. «¿Sabe usted que es la primera delfina de Francia referida como impúdica?», le pregunta el Conde Mercy.



Imagen 3. El encuentro entre María Antonieta y el conde Fersen en la casa de apuestas: el primero de muchos en los que la delfina recibirá lecciones de prudencia, expectativas femeninas y estereotipos de género.

A pesar de los repentinos desplantes de virilidad que Luis Augusto exhibe (en una escena empuja al rey mientras grita «¡Voy a recuperar a mi esposa y a tener hijos!»), Fersen parece ser el modelo a seguir. Cuando Luis XV decide anular el matrimonio de su nieto (por considerar a la delfina incapaz de procrear), la historia de amor con final feliz entre Fersen y María Antonieta parece un hecho. Sin embargo, la repentina muerte del rey destruye los planes futuros de la pareja. Esto queda patente en una escena clave que reafirma los estereotipos de masculinidad y femeneidad, al mismo tiempo en la que condena la «ética femenina pre-Depresión, una que privilegiaba el entretenimiento,

en lugar de la responsabilidad» (Hanson, 2008:117). La escena en cuestión sucede en uno de los jardines del palacio, justo después de que María Antonieta asume el poder. Intentándole ver el lado positivo a la nueva situación, María Antonieta comparte con Fersen las ventajas que acarrea su nuevo status de reina, es decir, la aparente libertad con la que ahora puede conducirse:

— Pero eres reina de Francia. ¿Qué podría yo traerte...? —le pregunta Fersen.

— ¡Felicidad! —contesta María Antonieta— Hasta una reina quiere eso más que nada en el mundo. Mi querido, gracias a ti soy fuerte, segura y radiante. Contigo seré todo lo que quise ser: seria, amable y una buena reina.

Con todo, la partida de Fersen hacia los Estados Unidos destruye las expectativas optimistas de María Antonieta:

— Debes vivir abiertamente sin miedo y sin reproches, a la vista de todos —dice Fersen.

— Alguna vez pensé que si era reina, sería muy feliz. El ser aplaudida, adorada y obedecida. Ahora ya no lo quiero, solo quiero ser libre para estar contigo. Para amarte. No puedo usar mi corona sobre mi corazón.

Aunque María Antonieta apela al «reino del amor, al de la juventud y al de la felicidad» que pudieron haber tenido juntos, Fersen insiste en que nada debería interponerse entre ella y su pueblo: ni siquiera el amor entre ellos. Al parecer, esta autoridad moral y masculina es lo que la protagonista ha estado buscando durante toda la película. Esto queda claro cuando Fersen se despide, pues lo hace con la consigna de que su amante continúe cumpliendo con el estándar que él ha fijado para ella:

— Si me necesitas vendré a ti —le dice Fersen a María Antonieta.

— Siempre te necesitaré.

— Y si yo te preguntara, ¿estuvo bien hecho?, tú me dirás: estuvo bien hecho.

Si María Antonieta anhelaba convertirse en reina porque la posición representaba libertad y autonomía (así como para las mujeres de la Depresión representó la oportunidad de competir con los

hombres en el mercado laboral), la posición pierde relevancia una vez que encuentra a Fersen, la figura masculina que habrá de guiarla.

En resumen, hacia el final de la década de 1930 las mujeres estadounidenses habían sufrido económica y culturalmente. Como *Marie Antoinette* sugiere, mientras la Depresión desarticuló las normas tradicionales —que en buena medida permitieron una mayor igualdad de sexos en términos laborales—, posteriormente «los nuevos códigos de producción hollywoodenses alentaron representaciones de mujeres que promovieran la discreción sexual y la sustentabilidad de familias nucleares dirigidas por hombres» (Mason, 2003:246). La representación de la reina en *Marie Antoinette* fue consistente con estas transformaciones pero también con las que se dieron hacia el ocaso del Antiguo Régimen. Como menciona Lynn Hunt (2003), los roles y las prácticas sexuales jugaron un papel importante en el discurso político de la época. Por ejemplo, cuando Luis XV murió comenzaron a circular libelos que acusaban a sus últimas dos amantes de usar su sexualidad para controlar al monarca e involucrarse en la política. Estos libelos subrayaban cómo la perversión y dominación de las mujeres en Versalles emasculaban a los hombres que debían de dirigir correctamente al país (Mason, 2003). Es por esto que durante el Antiguo Régimen la influencia corrupta de las mujeres en la corte fue un tema que siempre estuvo presente en la opinión pública.

Al plasmar entonces a una María Antonieta motivada únicamente por el romance y la necesidad de dirección masculina el filme sugirió —al igual que los libelistas y los republicanos del siglo XVIII— que Hollywood también hallaba inconcebible la noción de autoridad y competencia femenina que se manifestó durante la década de 1930. «Has estado mucho en mis pensamientos estas últimas semanas; creo que sabía que vendrías. Lo prometiste, ¿sabes?» le dice María Antonieta a Fersen en la víspera de la Fuga de Varennes:

— Si me necesitabas dije. —le contesta Fersen.

— Sí, lo dijiste.

—Y dije que te preguntaría, ¿estuvo bien hecho?

—Estuvo bien hecho —confirma la reina.

Aunque la búsqueda de una autoridad masculina ideal motiva en *Marie Antoinette* todas las acciones de la protagonista, mi intención no es demostrar que de alguna manera Hollywood

entendió mal la historiografía del personaje o de la Revolución. Después de todo, como Marc Ferro y Robert A. Rosenstone argumentan, las representaciones cinematográficas de la historia —así como las formas más tradicionales de escritura histórica— requieren una interpretación por parte del autor. Además, dado que la historia en el cine generalmente se «limpia» de los aspectos que se consideran desagradables (particularmente durante la época dorada de Hollywood —el código Hays¹⁶ es ilustrativo sobre esto), el que *Marie Antoinette* no se haya apegado a los hechos históricos (tomando en cuenta el contexto de la década de los 30 del siglo pasado) no es sólo comprensible, sino que se espera en cierto nivel.



Imagen 4. María Antonieta de rodillas sometándose a la figura masculina: «Contigo seré todo lo que quise ser: seria, amable y una buena reina».

Por el contrario, lo que me interesa reflexionar gira en torno a los discursos que el filme promovió a raíz de un personaje histórico que en la memoria colectiva se resignificó a partir de intereses y preocupaciones sociales. Para empezar, la película es significativa por representar una versión popular y americanizada de la Revolución Francesa. Como menciona Laura Mason:

¹⁶ El código Hays fue un código de producción cinematográfico que determinaba con una serie de restricciones lo que se podía ver en las pantallas estadounidenses. «Estaba basado en la premisa de que las películas como entretenimiento y arte afectaban la vida moral de una persona, y por tanto al medio se le adjudicaban responsabilidades morales especiales a causa de su gran atractivo y disponibilidad» (Jowett, 1976:242).

La academia tradicionalmente ha desdeñado este tipo de filmes, prefiriendo abordar un cine que se restrinja a sí mismo a la historia doméstica: filmes franceses sobre la Revolución Francesa, por ejemplo, o filmes estadounidenses sobre la Guerra de Secesión. Ciertamente existen claras razones disciplinarias para este enfoque pero ha impuesto innecesariamente una perspectiva limitante sobre grandes cuerpos de trabajo cinematográfico (2003:240).

En este sentido, *Marie Antoinette* es un buen ejemplo de cómo la industria cinematográfica en ningún momento se circunscribe a la experiencia doméstica para contar las historias que considera importantes. De hecho, conforme fue aumentando el impacto de la sociedad de masas, «sus fuentes de inspiración [las de los directores] se volvieron cada vez más importantes puesto que las películas se convirtieron en la forma principal de cultura de masas americana durante los treinta y los cuarentas» (Mason, 2003:240). Y como puede verse, estas fuentes de inspiración no tienen por qué guardar relación con su contexto original. De ahí que la película no se plantea en ningún momento profundizar en el rico universo psicológico creado por Zweig, o en seguir fielmente la historiografía sobre María Antonieta y la Revolución Francesa. Por el contrario, el contexto es reemplazado por toda un conjunto de representaciones sociales que nos informan sobre un proyecto social contemporáneo (el de la época de 1930), y sobre la manera en la que se resignifica en la memoria colectiva un personaje histórico y la época en la que le tocó vivir.

4.1.2. *Marie-Antoinette, Reine de France* (1956) de Jean Delannoy

Tras la Segunda Guerra Mundial la internacionalización de las producciones cinematográficas se convirtió en una de las tendencias más importantes de la industria. En Francia, uno de los países más afectados por la guerra, los acuerdos multinacionales se habían convertido en la única posibilidad para financiar películas. Por eso que las producciones de esta época, además de emplear actores, guionistas y directores provenientes de diversos países, fueron concebidas para ser distribuidas con un espectro internacional lo más amplio posible. A juzgar por la variedad de títulos y posters¹⁷ que demuestran la intención por captar una audiencia internacional, *Marie-Antoinette, Reine de France*

¹⁷ Mientras que en Grecia, Polonia y Portugal se llamó sencillamente *Marie Antoinette*, en Brasil se tituló *O Calvário de uma Rainha* (El calvario de una reina) y en Alemania como *Der Liebesroman einer Königin* (La historia de amor de una reina). En Estados Unidos se estrenó como *Shadow of the guillotine* (Sombra de la guillotina) y en México y Argentina se le conoció como *María Antonieta a la sombra de la guillotina*.

representa una de estas superproducciones francesas con las que se pretendía competir con la industria norteamericana.



Imagen 5. Cartel mexicano de *Marie-Antoinette, Reine de France*, 1956.

Por lo tanto, aunque la película de Jean Delannoy se concibió también como un gran espectáculo, la nueva biografía sobre la reina se distinguió, en la medida de lo posible, de la versión de Van Dyke. Para lograr esto se cuidaron todo tipo de minuciosidades históricas como el hecho de rodar en el Palacio de Versalles, en el *hameau* de la reine y de retomar diálogos y frases directamente extraídas del registro histórico que se conservaba sobre los personajes. Se contrató entonces a Phillipe Erlanger, historiador francés que supervisó este tipo de cuestiones y contribuyó a escribir el guion junto con Bernard Zimmer y el propio Delannoy. El resultado fue una producción que intentó ceñirse lo más que se pudo a la historiografía, pero que irónicamente contribuyó a que se percibiese como una película fría y carente de la emotividad y la pasión que desprende la reina de Van Dyke. Pese a la impecable puesta en escena, *Marie-Antoinette, Reine de France* dejó mucho que desear, tal y como dejó constancia André Bazin, uno de los críticos de cine más influyentes que inspiraron la Nouvelle Vague: «ciertamente el trabajo de Delannoy es lo que se llama honesto. Con

fría minuciosidad, ilustra sin mal gusto una serie de episodios de la vida de María Antonieta, pero de la frialdad al aburrimiento no hay más que un paso» (citado en Martín y Rubio, 1991:229).

La cita anterior es significativa porque refleja el tipo de cine que representaba esta película y ante el que la Nouvelle Vague emprendió una dura campaña de desprestigio. De hecho, el cine de Jean Delannoy fue durante muchos años el blanco favorito de las críticas de esta nueva ola de directores. La Nouvelle Vague exaltaba la figura del autor y la creación de historias originales que reflejaran lo que se conocía como realismo poético.¹⁸ Para estos cineastas el director tenía que trascender las funciones técnicas de coordinador y pasar a ser el centro de la obra cinematográfica. En esta obra sus pensamientos e ideales quedarían plasmados en historias que retrataran la condición humana en el marco de la posguerra. En este sentido la Nouvelle Vague se opuso tajantemente al cine que simplemente adaptaba guiones literarios y que no reflejaba la presencia de ningún autor.

En su célebre texto *Una cierta tendencia en el cine francés* (1954) François Truffaut arremete contra Jean Delannoy al exhibirlo como exponente de la llamada *Tradition de Qualité*. Dicha tradición privilegiaba la destreza sobre la innovación y ensalzaba a los directores establecidos o consagrados en detrimento de los nuevos cineastas de la posguerra. Además de favorecer la adaptación de grandes historias del pasado (provenientes de la literatura y la historiografía), la *Tradition de Qualité* —decía Truffaut— implicaba una simple copia del aparatoso cine norteamericano que no proponía nada nuevo. Por ejemplo, una de las cosas que más criticaba Truffaut era el llamado «proceso de equivalencia» que cineastas como Jean Aurenche y Pierre Bost defendían. En dicho proceso iba implícita la idea de que al adaptar una novela existían escenas filmables y otras no filmables; por lo tanto, se ideaban escenas equivalentes que «inventaban sin traicionar». Este tipo de cine era entonces el que hacían directores consagrados como Delannoy: un tipo de cine academicista que en lugar de proponer historias originales —que explotaran la naturaleza del medio cinematográfico— se limitaba simplemente a ilustrar guiones literarios.

Tomando en cuenta que Jean Delannoy era licenciado en Letras y ostentaba toda una filmografía basada en obras literarias (*La symphonie pastorale* [1946] de André Gide; *Les jeux son*

¹⁸ El realismo poético se refería al corpus de filmes franceses de la década de 1930 que recreaban la realidad desde un punto de vista fatalista y con personajes que vivían en los márgenes de la sociedad. Este tipo de filmes generalmente terminaban en desilusión o muerte e incluían fuertes elementos nostálgicos. Se denominaba realismo *poético* porque intensificaba los componentes estéticos que enfatizaban los aspectos representacionales del filme.

faits [1948] de Jean-Paul Sartre; *Notre Dame de Paris* [1956] de Victor Hugo; *La princesse de Clèves* [1960] de madame de La Fayette), no es de extrañar que *Marie-Antoinette, Reine de France* haya sido recibida con poca aceptación por parte de la crítica. A fin de cuentas se erigía como ejemplo de todo lo que la Nouvelle Vague despreciaba: un director establecido perteneciente a la antigua tradición, una adaptación histórica sobre un ícono del pasado y una clara intención por reproducir la espectacularidad de las producciones hollywoodenses de la época. En la misma vena que Bazin, Truffaut llegó a reprocharle «su academicismo, su total ausencia de sinceridad y la frialdad de sus realizaciones» (citado en Martín y Rubio, 1991:232).

Además de ejemplificar lo que la nueva ola francesa intentaba modificar en la industria es importante abordar esta película porque representa el primer esfuerzo cinematográfico por modificar una percepción general negativa sobre María Antonieta. Esto se logra al presentar a la pareja real como extremos opuestos que acentúan mutuamente sus diferencias, destacando —por ejemplo—, la elegancia e inteligencia calculadora de María Antonieta (interpretada por Michèle Morgan) a expensas de un Luis XVI (interpretado por Jacques Morel) extremadamente torpe, débil e influenciado. La justificación del comportamiento de María Antonieta (como reacción «natural» a la ineptitud de su esposo) se plantea desde la primera secuencia en la que vemos al futuro rey de Francia con calcetines de diferente color (y mal acomodados) a quien le es preguntado por el paradero de su esposa. Cuando su tía Adelaida se escandaliza al saber que se encuentra en un baile de la Ópera de París el rey interviene para decir que fue él quien le dio permiso, alegando que «es bueno que al menos haya alguien en Versalles que se divierte».

Indultar la famosa conducta de María Antonieta (la *légèreté* de la que habla Antonia Fraser) tiene sentido cuando el filme abiertamente culpa a Luis Augusto de los fracasos en la cama matrimonial. En otra escena el rey increpa a su nieto por la falta de hijos aduciendo que «las mujeres no se abstienen». La del problema pues, no puede ser la delfina:

—¿La visitas todas las noches? ¿Ella no se incomoda ante tu indolencia? —le pregunta el rey a Luis Augusto.

—Aconséjeme.

—Cuida primero tu aspecto. Abandona los instrumentos que alejan a tu mujer; parece que prefieres la forja y la mecánica. No exageres con la comida.

El delfín recibe entonces lecciones de etiqueta y buenos modales (que se dan por hecho en el caso de María Antonieta), e incluso el consejo de que se tome una cerveza para agarrar valor: «Sorpréndela, usa tu imaginación. Un beso brusco detrás de la oreja por ejemplo...», le dice Luis XV. Estas recomendaciones se ponen inmediatamente en marcha pues en la siguiente secuencia vemos a Luis Augusto buscando incesantemente a María Antonieta en un baile de máscaras. Por un tiempo ella se le escabulle exitosamente, pero cuando Luis la descubre e insiste en que detenga sus excursiones a París, María Antonieta solicita la ayuda de un joven solitario que resulta ser el conde Fersen. De vuelta en Versalles Luis decide poner en práctica el último consejo de su abuelo. Mientras María Antonieta se desviste el delfín se le acerca silenciosamente por detrás y le planta un beso en la mejilla:

—Explícame tu conducta extraña —le dice María Antonieta.

—Esto viene desde antes de que se volviera extraña.

—Nunca te había visto así.

—Todo va a cambiar.

—¿Bebiste? ¿Para tomar valor?

—Sí. Yo no quiero que se rían de mi diciendo: «ese zoquete tiene una mujer encantadora...»

En la misma escena María Antonieta continúa subestimando a su esposo. No sólo se burla de su anticuado camión de dormir sino que se muestra consciente de la actitud fría y manipuladora con la que trata a Luis: cuando este intenta besarla, ella lo aleja y lo calma como a un niño pequeño; cuándo él le pregunta cuándo tendrán hijos, ella le dice que tenga paciencia y que no se desanime; cuándo él le pregunta si lo quiere, ella le dice que no debe dudar de su amor. Llegado al punto en el que Luis se pone de rodillas y la colma de cumplidos el mensaje parece claro: María Antonieta es la que lleva las riendas de aquella extraña relación en la que el esposo adopta siempre la posición sumisa.

Este tipo de representación sobre las relaciones maritales (en las que la esposa juega el papel dominante) es reflejo de los cambios políticos y sociales que fueron dándose en Francia entre los años previos a la Segunda Guerra Mundial y los primeros de la Posguerra. En *The Battle of the Sexes*

in French Cinema, 1930-1966 (2014) Noël Burch y Geneviève Sellier explican cómo el cine promovió (hasta muy entrada la década de 1970) una ideología patriarcal autoritaria que sufrió diversas modificaciones a partir de la Ocupación alemana que culminó con el Régimen de Vichy en 1940. Por ejemplo, antes de la guerra los filmes que circulaban vindicaban las prerrogativas masculinas de ejercer el control sobre las mujeres y sus hijos. Como menciona Michelle Perrot, «desprovistos del Rey, los tradicionalistas buscaban restaurar la figura del padre» (citado en Burch y Sellier, 2014:20), una figura que fue exaltada por una comunidad masculina de cineastas que pretendía eliminar cualquier amenaza para el poder patriarcal.



Imagen 6. Los roles de género representados en *Marie Antoinette* (1938) se invierten: Luis Augusto en posición sumisa rogándole a su esposa que lo tenga en cuenta.

Las amenazas no eran pocas: en 1935 se abolió el derecho paterno de administrar castigos corporales, en 1938 la misma resolución se aplicó en materia de derechos maritales, y en 1936 la victoria del Frente Popular alteró las jerarquías establecidas en los lugares de trabajo. La emancipación femenina en el mercado laboral fue inevitable y de ahí que la ideología androcéntrica, a fin de mantener el control sobre las mujeres, reafirmó su autoridad a través de la figura del patriarca que evocaba los años benevolentes de la monarquía. En este contexto, las películas de este periodo muestran lo que Burch y Sellier denominan la «fantasía incestuosa», en la que un personaje

masculino de edad avanzada constantemente se apropia de la «hija», representada en estos casos por mujeres jóvenes y virginales que buscaban la guía y la protección de un hombre maduro. En una época en la que las mujeres lograban modestos progresos sociales «lo que estaba en riesgo en el imaginario patriarcal, encarnado en la figura de la “mujer joven y moderna”, era una creciente y urgente necesidad por controlar a la “nueva mujer” que salía a trabajar y que por lo tanto corría el riesgo de liberarse del hombre» (Burch y Sellier, 2014:24).

Si en el cine de la década de 1930 la Ley del Patriarca se manifestaba en la posesión real o simbólica de una joven mujer codificada como la «hija», dicho patrón fue radicalmente desestructurado durante los cuatro años de la Ocupación. Francia, derrotada por la Alemania nazi, procedió a reconfigurar un imaginario patriarcal que se vio amenazado por la escasez de hombres (muchos se encontraban prisioneros y deportados) y que eventualmente colocaría a las mujeres en una nueva posición de autoridad: de aquí en adelante ellas asumirían el rol como jefas de las familias. Un sistema patriarcal herido y humillado operó entonces como una metáfora sociopolítica que desestabilizó la organización de los roles sexuales. Como resultado, nuevos patrones cinematográficos se evidenciaron en filmes que representaron a hombres incapaces de controlar a mujeres cada vez más independientes y que parecían no necesitar del apoyo masculino. El «padre castrado» fue la expresión de un pensamiento antipatriarcal que se evidenció particularmente a partir de 1940:

El cine francés durante la Ocupación tendía a idealizar a figuras femeninas de una manera que directamente reflejaba la lógica de la efigie. Una sucesión de mujeres, desde Gaby Morlay a Madeleine Sologne, hizo posible una reconstrucción imaginaria de una identidad nacional y moral que había sido gravemente maltratada por la humillación de la derrota, la Ocupación Alemana, y los dos millones de prisioneros de guerra y gente francesa deportada bajo el esquema del Servicio de Trabajos Forzados que operó en Alemania (Burch y Sellier, 2014:103).

En lugar del padre «incestuoso» que controlaba y orientaba a sus mujeres surgió la figura del hombre gentil, «definido por su rechazo a ingresar en una relación de dominación sobre las mujeres» (Burch y Seller, 2014:173). Estos nuevos padres se mostraban respetuosos ante sus esposas, hijas y

amantes y se construyeron a partir de virtudes y características femeninas, en una suerte de homenaje hacia todas aquellas mujeres que sacaron adelante a sus familias mientras los hombres peleaban en la guerra. La creación de estas figuras masculinas que rechazaban por completo el estereotipo del macho representó un reverso significativo de los roles sexuales que estimuló — implícita o explícitamente— discursos feministas por parte de muchos hombres que trabajaban en la industria cinematográfica. La figura del «padre maternal» impregnado con valores femeninos tras el trauma de la derrota fue una manera de regenerar figuras masculinas: en beneficio de los hombres se explotaba la naturaleza positiva de las imágenes maternas. «La nueva figura masculina es deseable porque es feminizada», afirman Burch y Sellier (2014:164).

En resumen, el equilibrio de los roles de género, al igual que como sucedió en la década de 1930 en los Estados Unidos, se rompió a raíz de la Ocupación. La imagen positiva de debilidad masculina fue una constante durante los cuatro años del Régimen de Vichy, un periodo en el que convivieron representaciones cinematográficas misóginas (herederas de los años previos a la guerra) con aquellas en las que las mujeres asumían el liderazgo y tomaban las riendas de su destino.

Tras la Liberación de París en 1944 este imaginario comenzó a transformarse nuevamente. En una coyuntura histórica que ponía en juego la identidad francesa tradicional los hombres que regresaban del exilio intentaron recuperar su rol de patriarcas que la guerra y la emancipación femenina les habían arrebatado. Las mujeres se convirtieron en chivos expiatorios que simbolizaban un miedo colectivo masculino detonado por la envidia de aquellos que llegaban y veían sus roles usurpados. Después de todo, habiendo demostrado su independencia económica y sentimental, las mujeres parecían negarse a regresar a sus antiguos roles de madres y esposas abnegadas y oprimidas. En este nuevo escenario el nuevo rol de las mujeres comenzó a verse como una amenaza para recuperar la identidad positiva masculina. Esta situación se vio reflejada en el cine de la posguerra a través de representaciones de hombres que eran victimizados por mujeres:

El énfasis en la debilidad masculina, a pesar de las apariencias, cuando se enfrentaba ante la fuerza abrumadora de personajes femeninos, puede verse como la interpretación paranoica de los hombres ante el predicamento que trajo la Liberación cuando se preocuparon por no poder recuperar la autoridad que ostentaban en la preguerra, y experimentaron la

emancipación de las mujeres como una declaración de destrucción de la identidad masculina (Burch y Sellier, 2014:246).

Con todo, la intención por repeler la ascendencia peligrosa de las mujeres se vio confrontada con una tendencia feminista cinematográfica. En dicha tendencia, en lugar de inmortalizar a figuras femeninas e idealizadas, se optó por representar las contradicciones en las relaciones entre hombres y mujeres que quedaron al descubierto a partir de la Liberación (Burch y Sellier, 2014). En este sentido es como *Marie-Antoinette, Reine de France* se nos presenta como un buen ejemplo del cine de la posguerra que muestra la ambivalencia con la que las mujeres fueron vistas. Si por un lado María Antonieta se conduce como una mujer protofeminista que no pide permiso o aprobación conyugal para irse de fiesta a París, para tomar decisiones sobre su sexualidad o para elegir con qué hombres pasar el tiempo, por el otro, Luis XVI es codificado como el arquetipo del hombre gentil, victimizado y emasculado por una esposa manipuladora que utiliza sus encantos para sortear los roles de esposa y futura reina de Francia.

Conforme avanza la película este enfoque se acentúa. Por ejemplo, cuando el ministro de finanzas Jacques Necker le recrimina a Luis que la reina pidió el adelanto de una cuantiosa suma necesaria para saldar las cuentas de los juegos de apuestas, éste se muestra firme y le contesta a su ministro que no hay razón para preocuparse, que él tiene el carácter para «hacer las cosas bien», es decir, para frenar el comportamiento de su esposa. Sin embargo, en cuanto María Antonieta entra a escena Luis se doblega y le informa que en breve obtendrá su dinero. Otro ejemplo de la subestimación e indiferencia con la que la reina trata a Luis Augusto sucede durante una escena en la que María Antonieta adelanta las manecillas del reloj. Al ver la hora Luis cree que es tarde y se retira a una reunión con sus consejeros. La maniobra le permite a la reina viajar a París y seguir disfrutando de los bailes en la Ópera, una actitud que evoca lo que en escenas previas le dijo a Fersen durante una de las fiestas pastoriles del Trianon: «Aquí yo soy una mujer como cualquier otra que tiene el derecho de vivir los placeres de la vida».

Jean Delannoy nos presenta entonces a una reina que destaca por su glamour y su actitud imperiosa pero también por ser una mujer fría y calculadora, consciente de su habilidad para manipular a los hombres. Esta María Antonieta —muy en sintonía con las imágenes cinematográficas

que reflejaban el temor colectivo de una nueva ola de mujeres reacias a readoptar sus antiguos roles preescritos en los años previos a la posguerra— oscila entre la figura «perversa» (al menos en el ámbito doméstico) que se aprovecha de la ingenuidad y bondad de su esposo, y aquella correspondiente a la tendencia feminista de la posguerra, en la que María Antonieta opera como un modelo a seguir para mujeres que por mucho tiempo se subyugaron ciegamente a los mandatos de sus esposos y no pudieron expresar sus deseos y aspiraciones.

En este último punto cabe destacar que la infidelidad de la reina recibe gran atención en *Marie-Antoinette, Reine de France*, ya que desde que Fersen aparece por primera vez en escena gran parte de la película gira en torno a su relación con María Antonieta. Esto puede interpretarse en dos niveles. Por un lado refleja la proliferación de figuras femeninas cinematográficas que durante la Ocupación comenzaron a expresar sus deseos personales sin que por ellos fueran condenadas. Al respecto, Burch y Sellier dicen que las mujeres de la época a veces eran codificadas como «efigies incorpóreas» (o sea, como mujeres pasivas que sólo inspiraban pasiones en los demás), e inmediatamente después se representaban como «cuerpos con deseos, y a veces, ambos al mismo tiempo», (2014:163) es decir, como mujeres que inspiraban deseos en los otros pero que también contaban con los propios. Esto es una ambivalencia emblemática del periodo que explica la luz «positiva» bajo la que se retrata el adulterio de María Antonieta. En otras palabras, durante la Ocupación comenzó a evocarse el deseo femenino sin rastros de ansiedad u hostilidad.

Por otro lado, la remarcada infidelidad de María Antonieta puede interpretarse como parte del miedo colectivo que los hombres sintieron ante la posibilidad de que cuando regresaran a Francia sus esposas les hubiesen sido infieles, ya sea con otros hombres franceses, o peor aún, con soldados del ejército nazi:

El hecho (real o imaginario) de que una mujer tuviese relaciones sexuales con el enemigo se convirtió en el mero símbolo de la humillación nacional a los ojos de la sociedad patriarcal, cuyo ejército había sido vencido y mantenido prisionero durante cuatro años, dejando que las mujeres sobrellevaran ellas mismas la ocupación de las fuerzas extranjeras (Burch y Sellier, 2014:239).

Tomando en cuenta que Fersen era extranjero (era un conde sueco), el adulterio de la reina (muy subrayado en el filme) forma parte de un imaginario social que refleja el temor ante una generación de mujeres que comenzaba a expresar abiertamente sus deseos sexuales en ausencia de los maridos. Como se ha documentado, este miedo se expresó radicalmente cuando a miles de mujeres francesas —sospechosas de haber colaborado con el enemigo— les fueron afeitadas sus cabezas en un intento por repeler la sexualidad femenina que los hombres no podían controlar. Esta acción les recordaba «que sus cuerpos no les pertenecían y que habrían de ser apropiados simbólicamente por la nación tras los años interrumpidos causados por la Ocupación» (Burch y Sellier, 2014:239).

Sin embargo, a diferencia de la versión de Van Dyke (en donde la relación se ciñe al melodrama romántico que caracteriza a Hollywood) y muy en conformidad con las contradicciones ideológicas que el cine francés expresaba en estas décadas, el idilio entre María Antonieta y Fersen se presenta como una relación platónica (no se besan siquiera) que contribuye a suavizar la percepción de la reina como mujer infiel. Incluso Luis XVI —tras enterarse de la relación por medio de una carta— parece arrogarse la culpa de que su esposa haya buscado el amor en brazos del conde sueco: «Tú me robaste el corazón desde la primera vez que te vi. ¿Es tu culpa si nunca inspiré amor en ti?» le pregunta Luis a su esposa. El indulto a María Antonieta y la ratificación de Luis como «hombre gentil» quedan claras en una escena en la que el rey se despidе de su familia en el Temple:

—Perdóneme por hacerla sufrir —le dice Luis a María Antonieta.

—Soy yo la que debe pedir perdón, pero hace falta que te diga que yo no he sido siempre...

En ese momento Luis le tapa la boca a su esposa y concluye diciéndole: «Quédate segura de que no guardo nada contra ti, si es que crees que tienes algo que reprocharte».

También en el plano político los productores de este filme parecen exonerar a la reina. En esta cuestión es significativo que aunque en las escenas del Petit Trianon María Antonieta aparece dándose gusto con todo tipo de placeres (carruseles, bailes, juegos), en ningún momento de la película somos testigos de una reina derrochadora que juega en casas de apuestas (como la de Van Dyke) o que compra compulsivamente telas y vestidos (como la de Coppola). Al contrario, cuando Luis le comenta a su esposa sobre su intención de comprarle cosas bonitas (con motivo del

nacimiento de María Teresa) la reina contesta que no hace falta, que con «cualquier cosa que no cueste» ella estará contenta. «No te preocupes, la política primero», le dice a su esposo, un claro ejemplo de un diálogo que promueve la prudencia económica en un clima de carestía y de polarización política que se vio exacerbado con el legado de la Resistencia Francesa. Más adelante, cuando las mujeres de París marchan hacia Versalles y exigen que María Antonieta salga al balcón, La Fayette se le adelanta a la reina y frente a la multitud grita: «La reina ha sido engañada; promete que no lo será más; promete que permanecerá unida a su pueblo como Jesucristo a su Iglesia». La reina de Delannoy transmite entonces la impresión de que así como nunca tuvo la culpa del fracaso de su matrimonio, tampoco fue responsable de los acontecimientos que devinieron en la Revolución Francesa.



Imagen 7. El hombre gentil en la prisión de la Conciergerie: Luis Augusto llamando a su esposa justo cuando ésta estaba a punto de confesarle su adulterio.

La ambivalencia con la que las mujeres fueron percibidas durante la posguerra (reflejada en la relación entre Luis y María Antonieta) y que ciertamente fue producto de la acumulación de ideologías celebradas y desechadas en un lapso de tiempo corto (la ocupación alemana fue de 1940 a

1944) termina por ofrecer un retrato contradictorio de María Antonieta, no sólo como esposa en el ámbito doméstico, sino como figura histórica.

En términos generales el filme biográfico de Jean Delannoy da la impresión de que carece de un punto de vista definido sobre su protagonista, algo en lo que contribuyó el enfoque académico que tanto desdeñó la Nouvelle Vague: se amontonaron en poco menos de dos horas casi todos los acontecimientos importantes en la vida de Luis, de María Antonieta y de la Revolución en general. Delannoy reconstruye entonces el Asunto del Collar, la marcha de las mujeres de París en 1789, la Fuga de Varennes, el ataque a las Tullerías, y por supuesto, el juicio de María Antonieta. Además de que se comprimen acontecimientos repartidos a lo largo de 20 y tantos años¹⁹ (que restan espacio para profundizar en la caracterización), también parece contradictorio que tras indultar a la reina durante casi toda la película Delannoy decida mostrarla con una luz poco favorable, particularmente hacia el final. Por ejemplo, en la escena del balcón María Antonieta encara a la gente cruzada de brazos, en una actitud visiblemente arrogante. Además, no es ella la que hace la reverencia sino Lafayette, quien se inclina hacia la reina y le besa la mano. Paradójicamente, aunque María Antonieta sostiene sobre su pueblo una mirada de desprecio, la gente estalla en gritos de «¡Viva la reina!».

Con todo, el registro melodramático del filme genera la sensación de que María Antonieta fue una especie de víctima sacrificial. De ahí que en la última parte seamos testigos del duro trato al que es sometida en la Concergerie, de la manera en la que le quitan a sus hijos, y de la forma en la que se enfrenta con gran resolución a las falsas acusaciones del tribunal revolucionario —en relación al supuesto incesto que cometió con el delfín. La religiosidad de Delannoy²⁰ y su intención de legar una María Antonieta mártir queda plasmada en la última secuencia. En ella María Antonieta rechaza ser asistida por un sacerdote constitucional e inmediatamente es conducida a la guillotina en una carreta. Sin embargo, un sacerdote que no juró sobre la nueva constitución se prepara rápidamente bajo el cadalso para otorgarle la redención. Al caer la cuchilla la sangre de la reina salpica el misal. Jean Delannoy señalaba al respecto: «Es histórico que este sacerdote, interpretado en el film por

¹⁹ Como el filme de W.S. Van Dyke, el de Delannoy abarca los casi 25 años que María Antonieta pasó en Francia. Sin embargo, a diferencia de la versión de Van Dyke (que si bien incluye el Asunto del Collar, el ataque a las Tullerías, y la Fuga de Varennes, lo hace en casi tres horas de metraje) Delannoy comprime en una hora con cincuenta minutos los principales acontecimientos que devinieron en la Revolución.

²⁰ Hacia el final de su carrera Delannoy rodaría prácticamente películas de corte religioso católico como *Bernadette* (1988), biografía sobre la santa francesa del siglo XIX, un año después *La passion de Bernardette* (continuación de la anterior), y en 1995 (la que sería su última película) *Marie de Nazareth*.

Michel Picoli, la asistió hasta el final. E incluso algunos testimonios señalan que lo hizo escondido bajo el cadalso. Hemos querido creerlo; era demasiado bello para no hacerlo» (citado en Martín y Rubio, 1991:234).



Imagen 8. «*La reine au balcon!*»: uno de los momentos más emblemáticos en la historia de María Antonieta. En esta escena Jean Delannoy elige retratar a su heroína como una mujer arrogante e indolente ante el sufrimiento del pueblo. Cuarenta años después Sofia Coppola rodaría la misma escena en el mismo balcón con una visión muy distinta sobre el sujeto histórico.

Marie-Antoinette, Reine de France queda entonces como un buen ejemplo del tipo de cine histórico que se hacía durante la posguerra y que ilustra cómo la memoria colectiva lleva la impronta de proyectos ideológicos. Si los filmes biográficos son reales porque las audiencias las interpretan como reales (Custen, 1992), es lógico asumir que a través de estos productos culturales dichos proyectos impactan en las audiencias de formas más convincentes. De ser así, los filmes biográficos confirman representaciones sociales que circulan entre las audiencias y modifican la percepción sobre la historia y el papel que diversos personajes jugaron en ella. En este sentido, *Marie-Antoinette, Reine de France* refleja la pretensión por rescatar un personaje histórico que capturaba la sensibilidad cultural de la posguerra francesa. Asimismo, expresa esta necesidad por reivindicar a un personaje histórico extranjero que no obstante continúa asociándose fuertemente con ese país. Como mencioné en el marco teórico con respecto a las contramemorias, el propio título que Delannoy eligió para su película (resalta el aura real del personaje) es indicativo de querer «reivindicar en la propia Francia un personaje que no salía del todo bien parado en los manuales de Historia» (Martín y Rubio, 1991:234). Se haya o no interpretado en este sentido por las audiencias de

aquel entonces, la película representa un punto de inflexión en el imaginario de María Antonieta que hasta entonces estuvo condicionado por la biografía de Stefan Zweig (Cravieri, 2008) y su posterior adaptación cinematográfica.

4.1.3. *The Affair of the Necklace* (2001) de Charles Shyer

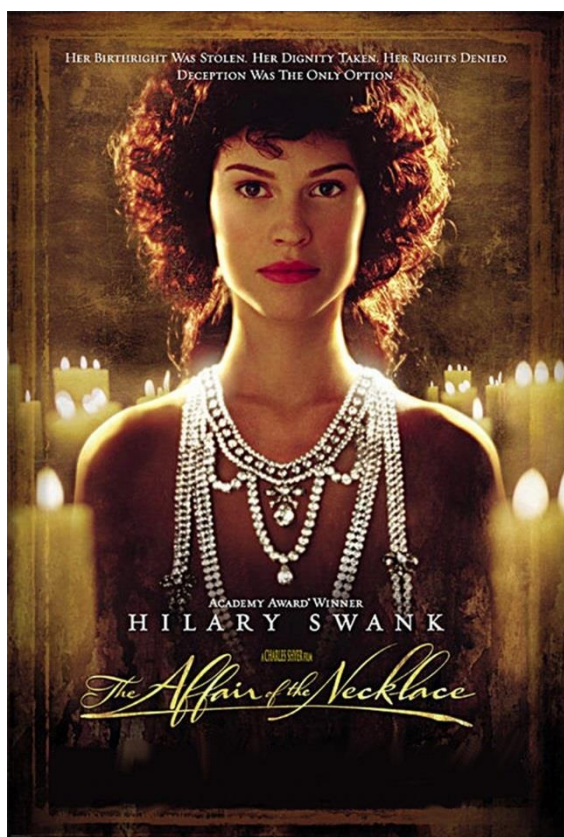


Imagen 9. Cartel original de *The Affair of the Necklace*, 2001.

«Napoleón escribió que los errores militares y las catástrofes internas avivaron las llamas de la Revolución Francesa. Pero el golpe de gracia fue un curioso escándalo palaciego involucrando a una mujer a quien se le negó su nobleza, un miembro de la familia real y el collar de diamantes más magnífico de toda Europa. Esta notoria intriga llegó a ser conocida como *L’Affaire du Collier*».

Con estas palabras comienzan a rodar los créditos iniciales de la única película estadounidense que retrata con minuciosidad los hechos del Asunto del Collar.²¹ Por lo tanto, el epígrafe deja claro al espectador que lo que está a punto de ver fue un evento crucial que aceleró el inicio de la Revolución Francesa. Dirigida por Charles Shyer (quien hasta entonces sólo era conocido por haber dirigido los remakes estadounidenses *Father*

of the Bride en 1991 y *The Parent Trap* en 1998) y escrita por John Sweet (su primer guion), *The Affair of the Necklace* se suma (al igual que *Marie Antoinette* de Van Dyke) al corpus de películas hollywoodenses que presentan una versión americanizada sobre la Revolución Francesa. Desde esta perspectiva el filme puede analizarse en la dirección de lo que Andreas Huyseen (2003) llama «significados flotantes» y de lo que Margaret Thorp llama «una nueva forma de simbolismo

²¹ Como se aprecia en la Tabla 2 existen varias versiones —tanto de cine como de TV— sobre el Asunto del Collar, principalmente francesas. Algunas se encuentran desaparecidas (como las de a principios del siglo XX) mientras que otras se encuentran descatalogadas o circulan solamente como artículos de colección.

colectivo» que provee a las audiencias de textos comunes al ofrecer lecciones sobre política, cultura y roles sexuales (citado en Mason, 2003).

Al igual que la televisión, la publicidad y otras expresiones de la cultura de masas, las películas constituyen gran parte de este simbolismo colectivo que desborda la experiencia doméstica de los Estados Unidos. De ahí que la fusión de pasados europeos y presentes estadounidenses represente una importante fuente de conocimiento histórico para las audiencias. Las películas podrán situarse en un pasado histórico que «no les pertenece» a las audiencias pero sus temáticas atraen porque se presentan a través de una sensibilidad contemporánea. Esta tipo de películas frecuentemente se tratan del primer encuentro de un espectador con la época histórica representada. El propio Charles Shyer ilustra esto al comentar la impresión que le causó la historia del Asunto del Collar durante un programa de escritura de guion cinematográfico en la Universidad de Los Ángeles: «Siendo alguien que no tenía ningún conocimiento verdadero sobre la época me pareció fascinante [...] porque soy un hombre de San Fernando Valley y esto no era algo de lo que sabía mucho; sencillamente descubrir la Revolución Francesa» («Feature-Length Audio Commentary by Director Charles Shyer», *The Affair of the Necklace* [DVD]: 2002).

La película retrata a Jeanne de Valois como una heroína trágica que termina siendo la víctima de la intransigencia, la indiferencia y el poder despótico de la monarquía. En la versión de Shyer Jeanne proviene de una familia noble y acaudalada que bregaba por la igualdad de condiciones del pueblo. Estas ideas revolucionarias convierten a la familia de Jeanne en el objetivo de la monarquía, algo que queda patente desde las primeras secuencias (cuyos flashbacks se reproducen a lo largo de toda la película) en las que vemos que los guardias del rey²² separan a la niña de sus padres, los asesinan y confiscan las propiedades de la última familia Valois. Varios años después Jeanne (interpretada por Hilary Swank) entra en el Petit Trianon con un árbol genealógico en la mano dispuesta a restaurar la dignidad y las propiedades de su familia. Su primer encuentro con la reina es significativo: mientras María Antonieta (Joely Richardson) avanza por una especie de alfombra roja en la que decenas de cortesanos la aclaman (algo improbable en el Trianon), Jeanne aparenta

²² Como nunca se aclara el espectador tiene que asumir que los guardias asesinos siguen órdenes de los reyes que el filme representa (Luis XVI y María Antonieta). Tomando en cuenta la edad de Jeanne en la escena (once años en 1767, como el título indica), en aquel momento Francia estaría gobernada por Luis XV. Luis Augusto y María Antonieta (esta última aún en Austria) tendrían trece y doce años respectivamente.

desmayarse y termina frente a los pies de la reina. María Antonieta la rodea con indiferencia mientras dice entre risas que «no es necesario venerar mis pies».



Imagen 10. La primera imagen de María Antonieta condensa su memoria colectiva: a pesar de que la mayoría de sus escenas transcurren en el Petit Trianon la reina es representada con toda la pompa, el boato y la indiferencia que caracterizaba a la corte de Versalles.

Porque la reina es mujer —le dice Jeanne a Réteaux de Villete— «será más simpática con mi situación. Una vez que sepa sobre la injusticia que mi familia ha padecido, ella...». De inmediato es interrumpida por Réteaux, quien entre risas le dice que la perdone, pero que su pensamiento es muy nuevo, fresco e ingenuo, es decir, ingenuo creer que la reina se interesaría por otros. Esto resulta lógico pues cuando Jeanne se «desmaya» en la escena anterior el ministro Breteuil la ayuda a levantarse mientras le dice que: «a su majestad no le interesa conocerla».

De hecho, el mismo ministro —más adelante en la película— llega a decirle a su patrona que «su majestad no es la causa de la animosidad del pueblo, sino un mero símbolo al cual apuntar». Y en este sentido parece que el director y los productores del filme concibieron a María Antonieta: como un símbolo genérico (o un significado flotante) de indiferencia y abuso del poder. Al mostrar a Jeanne y a su familia como vengadores de la pobreza y la tiranía, la reina y el resto de los personajes se construyen como arquetipos de la decadencia del Antiguo Régimen, pero también de los vicios y los defectos humanos en general: egoísmo, libertinaje, indiferencia e insensibilidad. Una recurrente voz en *off* contribuye a ubicar a los personajes en los extremos de la moral. Por ejemplo, cuando la solicitud de Jeanne para reestablecer su linaje es rechazada escuchamos que «la familia real fue bien

informada de la reunión entre Jeanne y el ministro de títulos. Al romper sus esperanzas, creyeron dar fin al legado Valois y todo lo que él representaba».²³ En otra escena en la que María Antonieta es acalamada por una multitud de cortesanos (precedida por escenas de la pobreza y la hambruna que se vive en París) el narrador continúa: «Antonietta respondía [a la miseria del pueblo] encerrándose detrás de las doradas verjas de Versalles. En ese asilo privilegiado no sorprende que la reina no haya notado la creciente amenaza...».

En el mismo sentido es representado el cardenal de Rohan, un personaje que no hace más que seducir cortesanías; incluso se sugiere que participó en un asesinato con connotaciones sexuales. En relación a una secuencia en la que Rohan participa en una orgía, Charles Shyer menciona que la toma original había sido mucho más «fuerte», pues incluía a una mujer y a un mono tocándose mutuamente: «la escena puso nervioso a todo mundo y al final decidimos eliminarla». El propio director reconoce su intención por envilecer al personaje. Vinculándolo con problemáticas «actuales» como la pederastía, Shyer dice lo siguiente con respecto a una escena en la que el cardenal se rodea de una docena de acólitos: «siempre me pareció que el cardenal de Rohan era un personaje muy extraño. Seguramente tenía una especie de conexión con estos muchachos de la que no sabemos [...] no era tan venal como aquí lo representamos pero uno tiene que modificar estas cosas...» («Feature-Length Audio Commentary by Director Charles Shyer», *The Affair of the Necklace* [DVD]: 2002).

Por el contrario, el narrador se esfuerza, si no en indultar a Jeanne, al menos en mostrarla como a una mujer victimizada a la que no le quedó otro remedio más que el de urdir aquella farsa para acabar con la monarquía. Cuando la intriga del collar sale a la luz y Jeanne es arrestada, la voz en *off* continúa: «Para Jeanne, el collar entero no eran tan glorioso como lo que sus partes podían redituár. Era un medio para obtener un fin. Y aunque no justificaré las acciones de la joven condesa, posteriormente logré entender su razonamiento. ¿Quién no aspira a recuperar lo que le fue arrebatado? ¿Quién no sueña con regresar a casa?».

El que *The Affair of the Necklace* comience y termine con escenas del juicio de Jeanne resulta revelador sobre la manera en la que los filmes biográficos entablan un diálogo con las audiencias

²³ La lógica del filme es que la dinastía de los Valois representaba lo que la familia de Jeanne era: gente progresiva y a favor de la igualdad, lo cual, por supuesto, no era así. Además, cabe mencionar que la dinastía de los Valois no terminó porque los Borbones la derrocaran, sino porque todos los herederos al trono murieron en la época en la que se desataron las Guerras de Religión durante la segunda mitad del siglo XVI. Enrique IV fue quien asumió el trono como el primer monarca de la Casa Borbón.

contemporáneas.²⁴ Los juicios cinematográficos —típicos de la era de estudio hollywoodense— «exponen los mensajes específicos de la *biopic*, englobando una narrativa dentro de otra, en un nivel paralelo de comentario. La presencia de juicios sugiere que el propósito de la *biopic* es el de ofrecer una lección o un juicio en forma de película» (Custen, 1992:186). Además, aunque el personaje biografiado sea capaz de articular sus objetivos a lo largo de la película, un juicio público provee un mejor escenario para el drama final:

Permite a los héroes dirigirse a la comunidad con súplicas apasionadas sobre lo que sea que considerenpreciado en sus corazones. En breve, es una especie de metaestructura de la fama, con el famoso elevándose por encima de los estándares comunitarios, su causa siendo opuesta, un punto de inflexión dramático (en el que a menudo figura el amor), y un triunfo público y oficial, vindicando su causa con una finalidad rara vez vista en otros contextos de la vida real (Custen, 1992:187).

Los juicios operan entonces como mecanismos que determinan hasta qué punto el personaje biografiado se aleja del comportamiento convencional. Es decir, juzga si las ideas del héroe o de la heroína son lo suficientemente valiosas como para oponerse a la sentencia o al fallo, que por supuesto, representa los intereses de la comunidad y el futuro juicio de la historia. En este sentido resulta interesante que *The Affair of the Necklace* someta a Jeanne de la Motte al tipo de juicio que Custen describe, puesto que se trata de un personaje que nunca se integró a la memoria colectiva y sobre el que la historiografía parece presentar un fallo unánime: el de una mujer ingeniosa y oportunista cuyo único objetivo era granjearse una fortuna con el collar de diamantes. Con todo, la escena del juicio de Jeanne incluye todos los códigos cinematográficos que reivindicán y cuasi-canonicalizan al héroe del filme. Con una música etérea de trasfondo y un rostro que poco a poco se va iluminando, Jeanne se dirige a sus acusadores con el siguiente discurso:

²⁴ De acuerdo a la definición de George F. Custen *The Affair of the Necklace* ciertamente calificaría como *biopic*. Para Dennis Bingham no es así, puesto que la pretensión de llevar a las audiencias «verdad biográfica» es para el autor una propiedad inherente a este tipo de películas. De cualquier manera el filme de Shyer presenta muchos de los códigos y convenciones que Bingham identifica en filmes de este tipo: la idea de un destino predeterminado, la simetría visual (escenas y motivos mostrados al principio aparecen hacia el final), la obsesión de un personaje por alcanzar un objetivo y develar la verdad, y lo que Bingham llama la «trayectoria en descenso», típica de los filmes biográficos femeninos. Tomando en cuenta que todo el asunto del collar gira en torno a Jeanne (y que lo que historiográficamente se sabe de ella se circunscribe a este episodio en particular), *The Affair of the Necklace* ciertamente puede interpretarse por las audiencias como un filme biográfico.

Cualquiera que sea el destino que me espera, no puede compararse con el dolor que yo... cuando todo lo que amas te es arrebatado y ya no te queda nada, todo riesgo es inconsecuente. Y cuando asomó un rayo de esperanza, me aferré a él. Con toda mi voluntad. Entiendo, entiendo ahora, cuando es demasiado tarde... que el honor no vive en mi apellido; viene de lo que llevas en el corazón.

Semejante discurso —que reivindica las acciones tomadas como reacción al despotismo y a la intransigencia— permite al personaje histórico trascender su propio tiempo y dirigirse a las audiencias contemporáneas. Se trata de una modalidad que convierte al actor en un agente que media entre la sociedad actual y el texto cinematográfico. Tom Brown (2008) llama a esto la «mirada histórica».²⁵ La mirada histórica es un dispositivo que se logra a través de gestos performativos específicos y que se empleó recurrentemente en los filmes biográficos de la época de estudio como *The Story of Louis Pasteur* (1936), *The Life of Emile Zola* (1937) y *Juarez* (1939). Por ejemplo, al presentarse en un foro público o en un juicio el actor puntualiza su discurso con momentos en los que «su cabeza se inclina hacia atrás, sus ojos parecen mirar hacia una distancia imaginada, y las palabras expresadas por Louis Pasteur/Emile Zola/Benito Juárez parecen dirigirse a la posteridad» (2008:157). La postura y la mirada del actor enfatizan un discurso sobre la lucha del héroe por sobreponerse a las fuerzas reaccionarias que impiden su progreso, en un despliegue retórico que cristaliza aquel dicho sobre los «hombres que estuvieron adelantados a su tiempo»... «Aquí la interpretación del actor funciona como vínculo hacia el futuro perfecto de la *biopic* clásica, en donde el significado depende de una narrativa estructurada en torno al Gran Hombre exitoso, que le asegura su lugar en el presente de las audiencias» (Vidal, 2014:12). Aunque este modo performativo se asocia generalmente al cine clásico, momentos similares pueden encontrarse en filmes contemporáneos *mainstream*. *The Affair of the Necklace* es ejemplo de ello y de la manera en la que el recurso también puede ser usado en personajes femeninos.

Si hasta este punto he realizado un énfasis sobre Jeanne no es nomás porque el personaje sea la heroína del filme, sino porque con base en ella el resto de los personajes se construyen como figuras antagónicas, es decir, ubicados en el extremo opuesto de la brújula moral que Jeanne

²⁵ *Historical gaze* en el original.

representa. ¿De qué otra manera podrían celebrarse las acciones de Jeanne? Además, la ausencia del personaje en la memoria colectiva contribuye a fortalecer sus cualidades heroicas: ante la inexistencia de representaciones previas y conocidas sobre el sujeto histórico el público no ofrece resistencia alguna a la representación que de ella se construye. En este sentido la película entera gira en torno a lo que Belen Vidal llama «una memoria social colectiva o incluso una memoria “icónica”» (2014:11).²⁶ La memoria icónica se refiere al encuentro entre las expectativas moldeadas por la historia de representaciones previas y el personaje cinematográfico encarnado por el actor o la actriz. Desde esta perspectiva, la inexistencia de una memoria icónica de Jeanne de Valois se beneficia de la abundancia que existe en el caso de María Antonieta.²⁷

La intención de construir a María Antonieta como un personaje que reflejase cualidades opuestas a las que encarna Jeanne de la Motte queda patente en una de las últimas escenas de la película. En uno de los patios interiores de la Bastilla la reina visita a Jeanne, quien le hace una reverencia:

—Sólo pensaba que es extraño su majestad. De todas las veces que yo la busqué a usted, al final usted completó el esfuerzo —le dice Jeanne a María Antonieta.

—Simplemente me sentí obligada a ver al arquitecto de semejante caos. Has dañado mi reputación y quiero saber por qué. Di la verdad, ¿qué te he hecho yo?

—Me ignoró. Ofrecerme un poco de consejo le habría quitado unos pocos respiros... y hubiera significado el mundo entero para mí. No hay duda de que hubiese podido tomar un camino distinto.

—Ahora deberás considerar las consecuencias más grandes de este asunto. Si debilitas a la monarquía socavas a la nación entera.

—Ustedes mismos se debilitaron mucho antes de que un collar se convirtiera en un problema.

María Antonieta se da la vuelta, pero mientras se retira, Jeanne da muestra del honor y la nobleza de su corazón de la que dio fe en su juicio:

²⁶ En un sentido similar Jean-Louis Comolli desarrolla su concepto de *A Body Too Much* para referirse a la tensión que existe entre la memoria colectiva y la encarnación del personaje histórico por parte del actor o la actriz. Este concepto lo abordé en el siguiente capítulo.

²⁷ Aunque podría hablarse de una memoria icónica circunscrita al ámbito cinematográfico, para el caso de María Antonieta me estaré refiriendo a una historia de representaciones más amplias en las que se incluyen obras de teatro, pinturas, canciones, publicidad, literatura, discursos periodísticos, etc. Algunas de estas representaciones las desarrollo en el siguiente capítulo.

—Su majestad, jamás fue mi intención lastimarla.

Aunque el encuentro entre Jeanne de la Motte y María Antonieta jamás sucedió, Charles Shyer parece haber vislumbrado su película tomando en cuenta esta escena como el clímax de su historia: «Una de las razones por las que quise hacer este filme es porque me encantó la idea de dos mujeres fuertes conociéndose en una escena... no es común ver en una película a dos mujeres fuertes. Y esta película es sobre una mujer y su búsqueda, y supongo, sobre su empoderamiento» («Feature-Length Audio Commentary by Director Charles Shyer», *The Affair of the Necklace* [DVD]: 2002). Como he argumentado, ambos personajes se construyen tomando en cuenta la presencia o la ausencia de memoria icónica de cada personaje, y la manera en la que el manejo de dichas memorias contribuye a crear personajes «espejos» o contrarios. El encuentro final termina por construir (en el caso de Jeanne) o fortalecer (el caso de la reina) una memoria colectiva sobre cada personaje histórico. Las declaraciones de la diseñadora de vestuario Milena Canonero²⁸ confirman cómo los personajes se construyeron como polos opuestos:

Cuando diseño vestuarios intento escoger colores porque tienen un significado; un significado psicológico así como uno denotativo. Sobre el vestido rojo [con el que aparece Jeanne por primera vez en escena], psicológicamente me recordaba a violencia y sangre, a la Revolución, y a María Antonieta perdiendo su cabeza. Esa fue la decisión que tomé detrás del vestido. Decidí que la corte de María Antonieta fuese como un fantasma, como un mundo en desaparición, a punto de desvanecerse; y por eso los colores de María Antonieta son colores plateados y grises, colores muy pálidos. Quería que ella [Jeanne] sobresaliera visualmente. Quería que María Antonieta luciera delicada, ligeramente fantasmal; quería que luciera como si fuera la sombra de Jeanne («Designing Affair», *The Affair of the Necklace* [DVD]: 2002).

Junto a los diálogos y las situaciones en las que se retrata a María Antonieta, este tipo de decisiones fortalecen la memoria colectiva sobre el personaje. Por ejemplo, tras el juicio de Jeanne escuchamos al narrador decir que «algunos vieron a la condesa como una astuta oportunista... otros

²⁸ Milena Canonero ya había colaborado en numerosos filmes históricos como *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), *Chariots of Fire* (Hugh Hudson, 1981), *Out of Africa* (Sidney Pollack, 1985) y *Titus* (Julie Taymor, 1999). Por *The Affair of the Necklace* fue nominada al premio de la Academia y cinco años después ganó su tercer Oscar por los vestuarios que diseñó para *María Antonieta*.

como una presa involuntaria de la monarquía». Considerando que María Antonieta se representa en el filme como símbolo de una monarquía conspiradora, todo apunta a que los productores del filme se decantaron por la segunda opción. Además, la primera referencia sobre la reina es premonitoria sobre la impresión que provoca hacia el final del filme. Dos cortesanos miran la última presentación teatral de María Antonieta; mientras uno comenta que el papel de seductora le sienta, el otro le contesta: «sin duda, un papel que Antonieta ha representado antes». Así, la reina «seductora» convierte a Jeanne en la «presa involuntaria de la monarquía».



Imagen 11. El supuesto encuentro entre Jeanne de Valois y María Antonieta. En esta escena se terminan de construir dos personajes a partir de una visión maniqueísta. La presencia y la ausencia de memoria icónica contribuyen a ubicarlos en los extremos de la moral.

En resumen, *The Affair of the Necklace* constituye un esfuerzo interesante en el manejo de memorias colectivas o «icónicas». Estas memorias permiten construir el clásico relato de la heroína que contribuye a socavar la institución en la que se encarnan todos los males. De ahí que la última secuencia muestre cómo las ideas y las acciones de Jeanne finalmente se ratifican de forma pública (esto no fue posible durante su juicio, el cual se llevó a cabo a puertas cerradas). Una vez fuera de la prisión vemos a Jeanne leyendo sus memorias (tituladas *The Story of My Life*) frente a un público de aristócratas que le brindan toda su atención. «Fue en Inglaterra donde publicó sus memorias. Y por un breve tiempo, halló esa aceptación que le había eludido por tantos años» dice el narrador. Cuando termina de leer los asistentes se ponen de pie, le aplauden con emoción, y complimentan tanto su relato como la valentía que hizo falta para escribirlo. A pesar de que no se trate de un juicio

en el sentido estricto de la palabra, en esta escena se materializa nuevamente uno de los códigos más importantes del filme biográfico de la era de estudio:

Igual que como Jane Feur sugiere que las audiencias internas de los musicales cinematográficos funcionan como un puente entre la respuesta de la audiencia representada y la audiencia respondiendo a esta representación en una sala de cine (o viendo la televisión), las *biopics* con metáforas de audiencias y jurados son simulacros de un juicio colectivo; nosotros también somos conquistados por las virtudes de una causa o el genio de un artista (Custen, 1992:187).

Los veredictos emitidos por un jurado (o en el caso de Jeanne, los aplausos que vienen tras el juicio) funcionan como valoraciones sobre la vida de un personaje y celebran la decisión de haberla llevado a la pantalla grande. Los últimos créditos en el filme aseguran el lugar de Jeanne en la Historia y refuerza en el espectador la impresión negativa del Antiguo Régimen, cuyo símbolo, como ya expuse, es María Antonieta: «Jeanne Saint-Rémy de Valois, la mujer que ayudó a destronar a una monarquía, no volvió a Francia. Murió al caer por la ventana de un hotel de Londres. Dicen que fue un acto de venganza de agentes de la familia real. La verdad no se supo jamás».

Es importante destacar que a diferencia de *Marie Antoinette* (basada en el libro de Stefan Zweig) o de *Marie-Antoinette, Reine de France* (para la que se contrató al historiador Phillipe Erlanger), *The Affair of the Necklace* jamás pretendió transmitir ningún tipo de verdad histórica, inherente, como dice Bingham, a todo filme biográfico. Al respecto, Charles Shyer dice: «Intenté no convertir a la película en algo académico; no queríamos hacer de ella una pieza rígida de museo [...] Quería que las personas se reflejaran con la película hoy en día, y es por eso que quizás los críticos disfrutaron tanto esta película, mucho más que otras que he hecho» («Feature-Length Audio Commentary by Director Charles Shyer», *The Affair of the Necklace* [DVD]: 2002).

Algunas de las decisiones que respaldan esto se dejan ver en la música y en el casting. Por ejemplo, sobre la canción húngara con la que inicia el filme (interpretada por Alanis Morissette) el director dice: «como que ponía el tono del tipo de filme que queríamos hacer» dice Shyer. De igual manera, la incorporación de Adrien Brody en el reparto (interpreta a Nicolas de la Motte, esposo de Jeanne) es entendida por el director como parte de estas decisiones que alejan su película de ese

academicismo que tanto criticó Truffaut en la obra de Delannoy: «Se siente contemporáneo. Él no es lo que esperas; es original, contribuye a mi idea de no hacer una película académica» («Feature-Length Audio Commentary by Director Charles Shyer», *The Affair of the Necklace* [DVD]: 2002).

Con todo, es claro que la película se esforzó en recrear hasta el más mínimo de los detalles históricos, una especie de obsesión que le asegura a las audiencias la experiencia de ver «historia verdadera» —como diría Custen. El propio Charles Shyer lo reconoce: «Si tuviera que volver a hacer la película no perdería tanto tiempo en la investigación histórica» («Feature-Length Audio Commentary by Director Charles Shyer», *The Affair of the Necklace* [DVD]: 2002). Visto así, *The Affair of the Necklace* ilustra las diferencias entre dos tipos de filmes históricos que —vale la pena repetirlo— necesariamente «inventan» para simbolizar y condensar gran cantidad de datos pasados: aquellos que modifican significativamente hechos y personajes históricos en el afán de convertir a estos últimos en figuras empáticas (como el filme de Charles Shyer), y aquellos que construyen personajes empáticos sin tergiversar sucesos históricos y biográficos (como en el filme de Sofia Coppola).

Por último, es interesante destacar que aunque *The Affair of the Necklace* jamás acepta haberse basado en alguna fuente histórica en particular, Charles Shyer comenta lo siguiente sobre el personaje de la reina:

Traté de hacer al personaje de María Antonieta, no tanto simpático, sino más bien como un personaje sobre el que uno pudiera decir que tenía humanidad. Hay un nuevo libro llamado *Marie Antoinette, The Journey* de Antonia Fraser, y de alguna manera es la misma postura sobre Antonieta que tomamos para la película, que no es completamente boba ni frívola; es quizás indulgente y mal informada y, más que nada, indiferente hacia las personas, pero no creo que sea maliciosa, no era esa mi postura («Feature-Length Audio Commentary by Director Charles Shyer», *The Affair of the Necklace* [DVD]: 2002).

Cinco años después Sofia Coppola compraría los derechos del mismo libro al que alude Shyer. La visión de esta directora sobre María Antonieta —a pesar de estar basada en el mismo material que Shyer consideró— tendría resultados bastante distintos a los de *The Affair of the Necklace*. Esto ejemplifica lo que dice Maurice Halbwachs sobre la imposibilidad de que dos personas que ven un

mismo hecho lo reconstruyan con las mismas características al contarlos después. Como base común de los recuerdos que sobre la reina reconstruyeron ambos directores, el libro de Antonia Fraser es indicativo sobre la manera en la que «cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupó en ella y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos. Por lo tanto no resulta sorprendente que no todos saquen el mismo partido del instrumento común» (Halbwachs, 2004b: 50).

4.1.4. *La Révolution Française* (1989) de Robert Enrico y Richard T. Heffron

En 1989 las celebraciones del bicentenario de la Revolución Francesa propiciaron un boom de manifestaciones culturales que se dejó ver principalmente en la industria editorial. Aunque la fecha movilizó a historiadores y a la academia en general, el cine y la televisión también jugaron un papel importante en las celebraciones. Al difundir representaciones mediáticas que reflejaron el llamado «giro subjetivo» de 1980 las películas que se estrenaron durante los festejos del bicentenario lograron plasmar la importancia de los sujetos históricos en la Revolución Francesa. Como consecuencia de este giro se desarrollaron nuevas posturas en torno al entendimiento de la Revolución, mismas que influyeron en la forma en que fueron representados los hechos y los personajes que se reconstruyeron en los filmes del bicentenario. Por ello, antes de abordar a María Antonieta desde *La Révolution Française* conviene explicar brevemente su contexto de producción y los cambios específicos a los que me refiero.

La Revolución Francesa generalmente es considerada como uno de los hitos de la historia universal: representa la gran línea divisoria entre el mundo antiguo y los regímenes políticos institucionales, los derechos humanos y las libertades democráticas. En su artículo *Mito y Realidad de la Revolución Francesa* María José Villaverde (1988) explica que tradicionalmente los eventos de 1789 fueron considerados como una revolución burguesa entendida desde las teorías marxistas que encabezaron historiadores como Albert Soboul. Desde esta perspectiva, el Antiguo Régimen y sus contradicciones entre fuerzas productivas y relaciones de producción fueron la causa de los conflictos de clase que desembocaron en una revolución: la nueva y pujante clase burguesa derrocó a la nobleza y sentó las bases para el desarrollo del capitalismo.

Sin embargo, a partir de la década de los cincuenta algunos historiadores anglosajones comenzaron a cuestionar esta visión marxista sobre el proceso revolucionario. Por ejemplo, autores como Alfred Cobban sugirieron que para 1789 el sistema feudal era prácticamente inexistente en Francia y que el capitalismo ya se encontraba fuertemente implantado desde antes de la revolución (Villaverde, 1988). En este sentido la propia revolución habría frenado el auge capitalista, lo que implica que, más que una transformación del orden socioeconómico, se reemplazó un antiguo sistema político por otro cuya manifestación última fue el Estado napoleónico. Además, María José Villaverde menciona que historiadores de la escuela de los Annales —como François Furet y Denis Richet— diferenciaron distintos tipos de revoluciones, siendo la principal la de las élites —término que englobaba a sectores de la burguesía y de la nobleza que se opusieron al absolutismo y reclamaron medidas liberales. A la luz de estas interpretaciones se sugirió que más que una verdadera oposición de clase se unieron reivindicaciones y aspiraciones de ambos sectores que de igual manera estaban impregnados por la ideología de la Ilustración. Desde esta perspectiva la nobleza y la burguesía —al menos una parte de ellas— compartían intereses comunes como el rechazo hacia la institución de la monarquía absoluta y el interés por establecer un régimen constitucional:

Lo que es más, historiadores franceses como Guy Chaussinand-Nogaret postularon que:

La nobleza francesa era en 1789 la más dinámica de Europa, y se había puesto al frente del capitalismo comercial [...] bajo el impulso de la nobleza, se había iniciado en Francia la revolución industrial, que fue interrumpida por el estallido de 1789, lo que contradice la tesis marxista de que la revolución habría desarrollado las fuerzas productivas. ¿Cómo podría ser la nobleza un obstáculo para el desarrollo del capitalismo, si era uno de sus principales agentes y si los sectores punteros, el siderúrgico y el minero, estaban en gran medida en sus manos? (Villaverde, 1988: ¶19).

En resumen, tanto los historiadores franceses como los anglosajones cuestionaron profundamente la perspectiva marxista de la Revolución Francesa y comenzaron a plantearse un proceso histórico que, visto como una crisis política, tenía que ser entendida en sí misma y desde distintas aristas, sin recurrir necesariamente al conflicto de clases o de fuerzas sociales opositoras.

Con esto no pretendo argumentar que los filmes del bicentenario presentaron al Antiguo Régimen con una luz positiva, pero sí que la visión maniquea sobre la revolución comenzó a desgastarse, reflejándose también en la forma en que se representaron a sujetos históricos como María Antonieta.



Imagen 12. Carteles franceses de *La Révolution Française*, 1989. El de la izquierda corresponde a *Les Années Lumière*, los «años luminosos» previos al Terror jacobino. El de la derecha corresponde a *Les Années Terribles*, la segunda parte del filme que retrata las sangrientas consecuencias de la Revolución.

Regresando al ámbito cinematográfico es importante señalar que la conmemoración del bicentenario se dejó ver en tres direcciones. En la primera se ubica la multiplicación (principalmente en Francia) de artículos periodísticos y libros sobre la representación cinematográfica de la Revolución. Ejemplo de esto es el libro de Jerónimo José Martín y Antonio Rubio *Cine y Revolución Francesa* (1990), la compilación más amplia sobre este tipo de filmes para el público de habla hispana. En segundo lugar están los numerosos ciclos de cine y actividades culturales que permitieron a las personas acercarse a la filmografía sobre la Revolución. Destaca el caso de Estados Unidos, un país que —de acuerdo a Martín y Rubio— se mostró aún más activo que la propia Francia con el simposio *Films of French Revolution* que organizó The Humanities Council en la Universidad de

Nueva York, y la serie de conferencias celebradas en la Universidad de California bajo el título de *The French Revolution and the Cinema*.

Sin embargo, el tema que aquí interesa se ubica en el marco de las numerosas producciones cinematográficas y televisivas sobre la Revolución Francesa. Aunque este tipo de películas se estrenaron alrededor de 1989, continuaron realizándose a lo largo de la década de los 90. En el ámbito cinematográfico destaca *Danton* (Andrzej Wajda, 1983), una co-producción franco-polaca encargada al director por el Partido Socialista Francés, quien «intentaba transformar las ceremonias de 1989 en una especie de consagración de su propio regreso al poder, y presentar la misma Revolución con una luz anunciadora de la inminente ruptura con el capitalismo» (Jean François Revel, citado en Martín y Rubio, 1990:45). El filme retrata el choque ideológico entre Danton y Robespierre, dos de los principales líderes de la Revolución Francesa. *Danton* retrata entonces el París de 1794 como una capital aterrorizada por el poder totalitario, similar al régimen comunista polaco del inicio de los 80. De hecho, la película se ha interpretado frecuentemente como una crítica hacia la ley marcial que recién se había implantado en Polonia (Wajda es polaco). Al trazar paralelos entre el Terror y la situación contemporánea de Polonia —en la que el movimiento anticomunista luchaba contra la opresión del gobierno polaco soviético— *Danton* ilustra como los filmes biográficos se convierten en lugares de memoria desde los que se puede pensar al presente desde un pasado histórico.

Algo similar sucedió con *L'Autrichienne* (Pierre Granier-Deferre, 1990) un filme que aborda exclusivamente el encarcelamiento y el juicio de María Antonieta. Aunque esta *biopic* destaca por su realismo y el apego al registro histórico, su éxito en Francia se vio empañado debido a que los temas de inmigración y xenofobia se habían convertido en temas sumamente delicados. Ante el aumento del desempleo a mediados de la década de 1980 el partido socialista comenzó a reforzar políticas de inmigración tradicionales y restrictivas que repatriaron a numerosos inmigrantes (Cluver, 2007). Tomando en cuenta que el título de la película enfatizaba el carácter extranjero del personaje, el filme se convirtió en parte de los elementos que polarizaron la opinión pública en el país, y que pusieron al centro del debate la cuestión de la exclusión social. La irónica *tagline* del filme «Sale Etrangère!» (¡Sucia extranjera!) tampoco fue —sin ninguna sorpresa— de mucha ayuda.

En cuanto a las miniseries para televisión destaca *L'été de la Revolution* (Lazare Iglesis, 1989), una producción francesa que reconstruye de manera exhaustiva el nacimiento de la Revolución en el verano de 1789. Aunque su tono resulta académico y didáctico Iglesis ofrece una visión imparcial sobre la Revolución —en afinidad con las nuevas posturas historiográficas— a pesar de que el guion estuvo inspirado en varios autores clásicos:

Con una visión desapasionada y cercana a la más reciente bibliografía, Pierre Moustiers ha querido en su guion respetar la verdad histórica y, a la vez, mantener el interés por la acción dramática. En cuanto al aspecto histórico el propio Moustiers ha reconocido que sus fuentes de documentación han sido de lo más variadas, desde las obras de diversos historiadores, como Michelet, Mathiez, Lavissee, Gaxotte o Jaurès —que abarcan las más diferentes tendencias ideológicas—, a las memorias de algunos de los personajes históricos principales, como Necker, Mirabeau o Mounier (Martín y Rubio, 1990: 369).

Sin embargo, la producción del bicentenario más espectacular y mejor conocida fuera de Francia fue la miniserie de televisión *La Révolution Française*, comisionada tanto por el Ministerio de Cultura y Comunicación como por el Ministerio de Defensa. La versión cinematográfica fue estrenada en octubre de 1989, convirtiéndose así en el filme más ambicioso y costoso —al menos hasta el momento— en la historia del cine francés. Contó con un presupuesto de 50 millones de dólares y en su rodaje intervinieron más de 150 actores principales, 30,000 extras, más de 300 técnicos y 17 regimientos del ejército francés para las escenas de guerra (Martín y Rubio, 1990). Al igual que *Marie-Antoinette, Reine de France* se trató de una superproducción rodada en francés e inglés, pues la intención era distribuirla en las cadenas televisivas de diversos países europeos y en Estados Unidos. Esto queda patente en el reparto conformado por primeras figuras internacionales: Klaus Marie Brandauer (Danton), Jane Seymour (María Antonieta), François Cluzet (Desmoulins), Jean-François Balmer (Luis XVI), Andrzej Seweryn (Robespierre), Christopher Lee (Sanson), Peter Ustinov (Mirabeau), Sam Neill (La Fayette), Michel Piccoli (Necker), Claudia Cardinale (duquesa de Polignac) y Vittorio Mezzogiorno (Marat).

El guion para *La Révolution Française* constituye una mezcla equitativa entre entretenimiento hollywoodense y valor didáctico: si bien fue escrito por David Ambrose (novelista británico y asiduo

colaborador en Hollywood) también contó con el asesoramiento histórico de Jean Tulard, profesor de la Universidad de la Sorbona en París y uno de los mayores especialistas franceses sobre Napoleón Bonaparte y su época. Su colaboración como consejero histórico al tanto de las últimas corrientes historiográficas²⁹ contribuye a generar una visión muy didáctica de la historia representada, pero sin olvidar el componente fructífero de la experiencia cinematográfica. Aunque al filme se le conoce como *La Révolution Française*, en realidad se trata de dos filmes cuya acción abarca desde la convocatoria de los Estados Generales hasta la caída de Robespierre. En este sentido se trata del primer filme en la historia del cine que intenta reconstruir la totalidad de los principales acontecimientos que conformaron la Revolución. La primera parte —titulada *Les Années Lumière* (Los Años Luminosos)— es dirigida por Robert Enrico y reconstruye un fresco histórico de todo el inicio de la Revolución, desde la toma de la Bastilla hasta el Ataque a las Tullerías. La segunda parte —*Les Années Terribles* (Los Años Terribles)— es dirigida por el estadounidense Richard T. Heffron y comienza con la matanzas de septiembre en 1792 para concluir con la ejecución de Robespierre. De acuerdo a Martín y Rubio «se aprecia en esta segunda parte de *La Révolution Française* el enfoque aportado en los últimos años por la nueva historiografía sobre el tema, que asume, tras mucho tiempo de apasionada mitificación de la Revolución, los excesos en que desembocó» (1990:378).

Como antes mencioné, esta desmitificación se extendió también a los personajes principales de la Revolución, particularmente a los de la realeza, quienes hasta entonces se habían representado como agentes unidimensionales que solo se dedicaban a frenar las intenciones libertarias del pueblo. El ejemplo más representativo de esto es quizás *La Marseillaise* (1938) de Jean Renoir. Al inmortalizar una visión idealizada de la Historia nacional francesa, *La Marseillaise* parece ocultarnos la cara sombría de la Revolución, es decir, que la película nos muestra únicamente la ilusión colectiva de un ideal político y social encarnado por los *sans culottes*. Por ejemplo, mientras Luis XVI es el rey intransigente e incompetente en todos los aspectos de la vida (ni siquiera puede colocarse un gorro correctamente, arreglarse la peluca, etc.), María Antonieta es presentada una vez más como a una mujer atolondrada a quien le causa ilusión que el pueblo ataque las Tullerías para que la situación se resuelva. «Ella olvida que un pueblo no se maneja como a un marido y que nosotras las mujeres estamos aquí», dice una mujer parisina sobre la reina.

²⁹ Para 1989 contaba con más de veinte obras sobre la Revolución y el Imperio, así como el premio Gobert de la Academia Francesa (1971), el Gran Premio Nacional de Historia (1977) y el Premio Mémorial (1981) por el conjunto de su obra.

Por el contrario, *La Révolution Française* pone el énfasis en la humanidad de los personajes (con todo lo que ello representa en términos de vicios, defectos y virtudes), alejándose de esta codificación exclusiva como símbolos de ideales, ideologías o posturas. En el caso de María Antonieta se intenta mostrar otras facetas que complementan la tradicional imagen de reina frívola. Por supuesto, los filmes abarcan sólo la Revolución, pero la intención de mostrar una visión integral sobre los personajes es muy clara. *Les Années Lumière* comienza entonces con una representación clásica e inconfundible que nos remite inmediatamente a la memoria icónica sobre el sujeto histórico. «¡Ahh, estoy arruinada de nuevo! —dice María Antonieta entre risas mientras preside una mesa de juego— Bueno, le tendremos que decir al pobre hombre que no puedo pagar mis deudas y que tendrá que pagarlas por mí. Después de todo soy su esposa». Todos ríen ante el comentario, mismo que se repetirá a lo largo del filme, evocando el incidente con el que María Antonieta comenzó a percibirse como a una mujer que constantemente subestimaba a su esposo:

En la carta a Rosenberg, ésta [María Antonieta] se jactaba de que el “pobre” —refiriéndose a Luis XVI— había sido inducido a organizar la visita él mismo sin reparar en que su esposa lo había manipulado. Cuando María Teresa se enteró del “estilo, la manera de pensar” que reflejaba la carta, envió una apabullante reprimenda a su hija. ¡La emperatriz estaba escandalizada! ¿Cómo podía referirse de ese modo a su real esposo? La hipocresía del reproche —que procedía de alguien que no dejaba de ordenarle que dominara a su marido con sigilo— era sobrecogedora (Fraser, 2006a:197).

Más adelante, cuando Fersen espolea a María Antonieta a que huya del país, ésta le contesta nuevamente: «No me puedo ir sin el pobre hombre». Cuando la fuga de Varennes es atrasada por Luis XVI, María Antonieta le vuelve a decir a Fersen: «¿Se te olvida que el pobre hombre cambia de parecer tres veces al día?». La condescendencia por su marido se transfiere también al pueblo en escenas en las que la reina aparece durmiéndose durante las sesiones en las que se convocan a los Estados Generales. Además, la edición juega un papel importante en lograr que la audiencia reconozca una memoria icónica del personaje. Por ejemplo, en una escena Desmoulin y otros revolucionarios planean la Declaración de los Derechos del Hombre: «no más privilegios, no más diputados e igualdad para todos», dice el revolucionario. Inmediatamente se corta a una escena en

donde vemos a la reina ordeñando vacas en el Petit Trianon, rodeada de sus amigas y de todo aquel ambiente bucólico y despreocupado. De nuevo se corta abruptamente a escenas de París que abordan cosas más serias como la pobreza y las medidas que se piensan tomar ante ella.

Sin embargo, a medida en que avanza el filme de Robert Enrico comienzan a aparecer otras facetas de la reina que pocas veces se habían visto en el cine y que complementan la memoria icónica sobre el personaje. Durante una comida en Versalles el ministro de finanzas Jacques Necker le informa a Luis que a pesar de que se dio la orden de dispersar a los miembros de la Asamblea General, estos decidieron permanecer en el recinto. Luis dice que está bien, que los dejen ahí, pero otro consejero le advierte que aquello representa un desafío ante la autoridad real y que habría que colgarlos. Unos piden que se traigan tropas para desalojarlos pero Luis sugiere llegar a un tipo de compromiso. María Antonieta escucha todo esto en silencio hasta que otro consejero deja en claro que no existe ningún tipo de compromiso con la Asamblea General:

—Excepto tiempo —dice María Antonieta mientras todos se callan. Si sus palabras tienen que ser creídas Monsieur Necker, Su Majestad no puede oponerse a su Asamblea sin poner en peligro su posición aún más. Seguramente no debería intentarlo, sino acceder a sus demandas, por ahora, y prepararse para recibir sus siguientes demandas con fuerza.

—Parece que Su Majestad ha entendido esta situación mejor que ninguno de nosotros —concluye Necker.

Escenas como la anterior permiten el surgimiento de contramemorias cinematográficas en el imaginario sobre María Antonieta; ésta en particular, al contradecir la creencia de que la reina nunca entendió o siquiera estuvo interesada en cuestiones políticas. Esta tendencia continúa en *Les Années Terribles*, un filme en el que el comportamiento flemático de Luis XVI parece obligar a la reina a llevar las riendas de la política exterior. Por ejemplo, en una escena María Antonieta se reúne secretamente con Mirabeau para discutir la implantación de una monarquía constitucional. Más adelante vemos a la reina escribir con desesperación múltiples misivas dirigidas a las potencias extranjeras:

—Asesinaron a Bouillé —le dice Luis XVI a su esposa.

—¿Qué decidieron tus ministros? ¡Dime!

—No puedo.

—Nuestros enemigos están dentro de Francia; nuestros amigos están fuera. Estoy escribiendo a nuestro sobrino el emperador Francisco. Ahora dime, ¿qué decisiones se han hecho? Tienes que decirme.



Imagen 13. María Antonieta involucrada en la política: una faceta ausente en la memoria colectiva de la reina.

Aunque efectivamente, María Antonieta fue acusada de conspirar con las potencias extranjeras, la escena viene mucho después de otra en la que Danton (en *Les Années Lumière*) grita: «¡Y de nuevo, otra atrocidad de la loba austríaca, quien de hecho se encuentra organizando su propia contrarrevolución!». Por lo tanto es interesante señalar que a pesar de lo que dice Danton, el espectador bien pudiera tener sus reservas al respecto, pues la cámara constantemente cambia entre lo que sucede en Versalles y lo que acontece en París. En otras palabras, el espectador atestigua las acciones de María Antonieta mientras la Revolución se fragua en la capital. En este sentido, no hay un punto de vista privilegiado pues ambos escenarios continuamente se contrastan. Como resultado, el filme permite que todos los personajes principales (revolucionarios, de la nobleza, del pueblo, etc.) reflejen sus distintas facetas en función de los tiempos cambiantes de la Revolución. Por ejemplo, Robespierre, asociado al Terror jacobino en la memoria colectiva, es representado en *Les Années Lumière* como un personaje alegre que bebe y ríe con sus amigos en fiestas y bodas, y que tiene deseos de cambiar la situación social sin llegar al radicalismo. Asimismo,

aunque el personaje de Luis Augusto sea indeciso y refleje una timidez que desacredita su autoridad, su interpretación a cargo de Jean-François Balmer resulta en un retrato profundamente humano, incluso si se muestra desbordado por los acontecimientos.

El intento por recuperar los diversos puntos de vista en torno a los sujetos históricos se extiende también al plano de los acontecimientos: cuando el pueblo toma la Bastilla somos testigos de los discursos de la gente común pero también del punto de vista del gobernador de la fortaleza y las medidas que éste toma para repeler el ataque; cuando se atacan las Tullerías vemos cómo la familia real resuelve refugiarse en la Asamblea Nacional pero también cómo la muchedumbre se va acercando al palacio e intercambia opiniones sobre el clima social; cuando se produce la masacre del Campo de Marte vemos cómo el alcalde de París llega a la decisión de hacer uso de las armas pero también somos testigos de las opiniones del pueblo que se encontraba presente en el momento del ataque.

Este esquema dicotómico también está presente en la secuencia en la que las mujeres parisinas atacan el palacio de Versalles en octubre de 1789. La cámara registra inicialmente el punto de vista de estas mujeres visiblemente cansadas, sucias y mojadas por la incesante lluvia. Vemos también cómo una de ellas se desmaya por el hambre y cómo otras mujeres se le acercan para ayudarla a seguir caminando. Dentro del palacio vemos ahora a una María Antonieta profundamente angustiada. Acaba de sufrir una pesadilla que augura lo que a continuación sucede: la muchedumbre entra en el palacio, asesinan a varios guardias y claman por la muerte de la reina. Afuera, la gente se va arremolinando en un patio y exigen que la soberana salga al balcón. María Antonieta adopta una actitud desafiante y orgullosa y decide salir de la mano con sus hijos. La gente le pide a gritos que los regrese. Ahora la reina se encuentra sola y desprotegida, y vemos cómo todas las personas con fusiles apuntan hacia ella. A continuación se hace un *close up* sobre el rostro de una mujer visiblemente cansada, sudorosa y con manchas de sangre y lodo, que grita: «¡Mátenla! ¡Dispárenle a la perra!». Acto seguido la cámara hace un acercamiento al rostro de María Antonieta, vulnerable y petrificado ante la muerte segura que ve venir. Tras hacer una lenta reverencia —con la que simbólicamente reconoce a sus súbditos— la gente, asombrada, comienza a bajar sus fusiles: «¡Dios salve a la reina! ¡Viva la Reina!», exclaman todos. La escena —la misma que incluye el filme de Delannoy pero sólo desde el punto de vista de la reina— refleja la intención de *La Révolution*

Française por mantener un punto de vista imparcial y equitativo entre los distintos agentes sociales que intervinieron en los acontecimientos.



Imagen 14. La marcha de las mujeres hacia Versailles y el asalto del palacio en la madrugada del 5 de octubre de 1789: una secuencia mostrada desde todos los puntos de vista posibles.

Aunque es verdad que la Revolución se nos muestra como un fenómeno exclusivamente parisino, los filmes de Enrico y Heffron suponen un enorme esfuerzo por apegarse al registro histórico sin llegar a convertirse en obras académicas planas y sin emoción. El guionista David Ambrose señalaba en una entrevista a *Le Monde* que su intención había sido «atenerse a los hechos y evitar dar una lección de historia». Esto lo corrobora el crítico Jorge Collar cuando dice que «dejando de lado la opinión de los historiadores, Ambrose se centra en el espectáculo y la fuerza dramática de la acción. Sus personajes, realistas o revolucionarios, son, ante todo, unos seres humanos puestos en unas circunstancias excepcionales». Por su parte Robert Enrico señalaba:

«Hemos intentado hacer una película justa y verdadera, abierta a los debates, donde cada uno pueda tener su opinión» (todos citados en Martín y Rubio, 1990:379).

La intención de crear una visión panóptica —tanto de los acontecimientos como de los personajes— supuso tomar en cuenta las nuevas posturas historiográficas que comenzaron a desmitificar a la Revolución y a redescubrir el lado humano de sus personajes por tanto tiempo codificados como símbolos ideológicos en los extremos de la moral. En este sentido, tras ver ambos filmes se tiene la impresión de que los realizadores se han movido entre la necesidad de no ocultar los extremos en los que desembocó la Revolución (las masacres de Septiembre, el Ataque a las Tullerías y el Terror de 1793 se muestran en todo su horror) y la de evocar la tradicional visión mitificada de ciertos hechos que fortalecen el nacionalismo francés (como la escena de la Declaración de los Derechos del Hombre, presentada casi como un documento divino que llena de esperanzas a todo París).

La Révolution Française evoca entonces una memoria icónica que simultáneamente se aleja de la historia oficial. La humanización de unos personajes profundamente grabados en la memoria histórica, así como el realismo con que se retrata la violencia revolucionaria en la segunda parte del filme, dan cuenta del distanciamiento que se tomó con respecto a la historia oficial de la Revolución. El breve comentario de Clément Fontaine ilustra las consecuencias de estas decisiones:

Los filmes recibieron sólo una nominación en los Césars, el equivalente francés de los Oscar —para mejor diseño de vestuario. La tibia recepción de los filmes por parte de las audiencias francesas puede ser explicada por el hecho de que las personas apenas podían reconocerse en ellos. El retrato reflejado ciertamente no es halagador, especialmente en la segunda parte que retrata un creciente número de sangrientas luchas internas y numerosas ejecuciones.³⁰

Lo anterior da cuenta de los traumas que arrastra este acontecimiento aún después de dos siglos. Como explica Dora Schwarzstein, la Revolución Francesa continúa siendo un tema delicado que evidenció muchas de sus contradicciones durante las festividades del bicentenario:

³⁰ Extracto incluido en la banda sonora del filme reeditada por *Disques Cinémusique* en el año 2003.

La polémica no fue estrictamente sobre una interpretación de la Revolución ni sobre las conexiones políticas actuales de las diversas interpretaciones. Se trató en cambio de una discusión sobre la idea misma de celebración, en otras palabras, se debatía si había algo que celebrar efectivamente. Para Eric Hobsbawm había que celebrar el ideario de los Derechos Humanos y la Ilustración. Para otros, fundamentalmente F. Furet, ese ideario es inseparable tanto del conjunto de la revolución que incluye elementos muy negativos como el Terror, como de la inserción del legado revolucionario en una interpretación historiográfica que ha unido al jacobinismo y sus exegetas con los marxistas (2002:472).

Casi veinte años después del bicentenario las tensiones que provocan la representación de esta revolución en el cine fueron visibles en la presentación en Cannes de *María Antonieta* (2006). Recibida entre aplausos y abucheos:

El filme fue rechazado, quizás por republicanos extremistas (en el sentido francés, más que en el americano), ofendidos por la visión insuficientemente crítica de Sofia Coppola sobre el Antiguo Régimen y su decadencia terminal. En la película los campesinos hambrientos y los inquietos ciudadanos que finalmente derrocaron a la monarquía francesa son tan solo un rumor distante mientras la acción se desenvuelve completamente al interior del hermético mundo de la corte borbona, con sus intrincados códigos de comportamiento, su curiosa mezcla de ocioso hedonismo y solemnidad, sus rumores ubicuos y su obsesión por la moda y las apariencias (Dargis y Scott, 2006: ¶19).

La comparación es interesante en tanto que refleja la dificultad que representa resignificar la memoria colectiva sobre acontecimientos y personajes históricos pertenecientes a hitos de la historia universal. Parecería entonces que da igual representar la violencia (como en los filmes de Enrico y Heffron) u omitirla (como en el filme de Coppola), pues cualquier intento en abordarlos implica volver a abrir una especie de herida social. Por supuesto, ambos filmes son completamente distintos en términos formales, espaciales y temporales, pero, ilustran las continuidades (la humanización de personajes, por ejemplo) y discontinuidades (los puntos de vista) de una memoria colectiva que aborda los mismos asuntos pero que se pone al servicio de proyectos sociales distintos.

En conclusión, *La Révolution Française* representa no sólo un esfuerzo por competir en el mercado internacional (dominado por las grandes superproducciones estadounidenses) sino el deseo por deconstruir y desmitificar un mito universal al exponer a unos seres humanos con defectos y virtudes que jugaron un papel importante en situaciones excepcionales. En este sentido, *La Révolution Française* anticipa la tendencia del «nuevo» filme biográfico que a mediados de la década de 1990 pretendió dar cuenta de la trayectoria individual sin prescindir de los acontecimientos históricos que la condicionaron.

4.2. Otros filmes y representaciones de María Antonieta en la cultura popular

Desde los inicios del cinematógrafo la historia y la literatura han sido fuentes inagotables de historias que cautivan la imaginación de cineastas; desde Calígula hasta Elizabeth II, y desde William Shakespeare hasta Stephen King. Alejandro Dumas, famoso por su ciclo de novelas de *Los Tres Mosqueteros* —y sus múltiples adaptaciones cinematográficas— también fue uno de los autores que más contribuyeron a crear una imagen romántica de María Antonieta. *Memorias de un médico*, *El collar de la reina*, *Angel Pitou*, *El Caballero de Maison Rouge* y *La Condesa de Charny* son novelas ambientadas en el siglo XVIII que retoman a la reina como uno de los personajes principales que desfilan a lo largo de veinte años de historia francesa.

El ciclo de novelas fue publicado medio siglo después de la ejecución de María Antonieta, una época en la que «el público del momento, muy alejado de los rencores de un pasado ya distante, empezó a ver con simpatía a la infortunada reina» (Martín y Rubio, 1990:235). Así lo sugiere Dumas en el prólogo de *El collar de la reina*: «Para los espíritus próceres todo infortunio es sagrado y toda caída respetable. Sea esta de la vida a la muerte o del trono al exilio, siempre es noble inclinarse ante la tumba abierta o a la corona deshecha». Las pretensiones de imparcialidad también se dejan ver:

Tranquilícense, sin embargo, los susceptibles. El historiador, por lo mismo que hoy puede decirse todo, fiscalizará al poeta. Nada de audaz dirá este libro sobre la mujer reina, como nada de falso dirá tampoco sobre la reina mártir. Todo lo pintaré, es verdad: el orgullo de la jerarquía, la fragilidad humana; mas lo haré al estilo de los pintores idealistas, tomando de la semejanza el lado bello, como lo hacía, cuando en la mujer adorada encontraba una Virgen, el

pintor del bello nombre: Miguel Ángel... A través de las versiones calumniosas y de las desmedidas alabanzas, yo seguiré imparcial y solemne la ruta luminosa de la poesía (1944:6).

Con todo, Alejandro Dumas no esconde sus simpatías por la reina, un personaje transformado en la heroína de este ciclo de novelas que posteriormente fue objeto de varias adaptaciones cinematográficas. En Estados Unidos la primera de estas adaptaciones fue *Black Magic* (Gregory Ratoff, 1949), basada en *Memorias de un médico*.³¹ El filme narra las aventuras del conde Cagliostro (interpretado por Orson Welles), un vendedor de pócimas que prometen juventud y belleza. Tras introducirse en la corte de Versalles Cagliostro urde un plan para vengarse de una monarquía que veinte años atrás había ordenado la ejecución de su madre. Como es de esperar, María Antonieta es representada como el símbolo perverso de una institución que el héroe desacredita a lo largo del filme.

La segunda de estas novelas es la que más adaptaciones ha tenido en el cine. Aunque el episodio se aborda en filmes como el de Van Dyke, el de Delannoy y el de Shyer, la primera versión reconstruida a partir del libro de Dumas data de los inicios del cine con el cortometraje *Le collier de la reine* (1909) de Louis Feuillade, uno de los primeros cineastas franceses. De 1912 es la versión de Camille de Morlhon (*L'affaire du collier*), realizador que ya había retratado a la reina en la pantalla con su cortometraje *Une aventure secrète de Marie-Antoinette* (1910). En 1929 se estrena la versión de Gaston Ravel (*Le collier de la reine*), significativa porque además de basarse en la novela complementa su guion con *L'affaire du collier* (1901), un libro del historiador luxemburgués Franz Funck-Brentano. El resultado fue una visión menos idealizada que la de Dumas, pues como dice el historiador con respecto a María Antonieta: «ella creía que siendo reina podía ser mujer. La Corte no se lo perdonó, ni la Revolución, ni nosotros» (citado en Martín y Rubio, 1990). Por último está la versión de Marcel L'Herbier (*L'affaire du collier de la reine*, 1946), quien nuevamente creó su guión tomando de base el libro de Funck-Brentano. A diferencia de *The Affair of the Necklace* (2001), la condesa de la Motte (Vivienne Romance) no es representada como una heroína romántica sino como

³¹ En España y Latinoamérica el título original se sustituyó por el de *Joseph Balsamo*, pues la identidad original de su protagonista (el conde Alessandro di Cagliostro) era en realidad Giuseppe Balsamo (1743-1795), un supuesto médico y alquimista conocido en Francia como Joseph Balsamo.

una ingeniosa estafadora que acentúa la ingenuidad e inocencia de la reina. En este sentido la versión de L'Herbier se apega más a la visión de Alejandro Dumas.

En cuanto al resto de los libros cabe mencionar *El Caballero de Maison Rouge*, una novela de aventuras al más puro estilo de los héroes con capa y espada. Su personaje principal es un oficial de la guardia republicana que descubre un complot realista para rescatar a María Antonieta, prisionera tanto en el Temple como en la Conciergerie. Al desenmascarar a los conspiradores el jefe resulta ser el caballero de Maison Rouge, un eterno enamorado de la reina (el personaje pudo haberse basado en Axel von Fersen, quien en varias ocasiones intentó rescatarla de la prisión). Aunque casi todos los personajes principales terminan en la guillotina, Dumas celebra la fidelidad hacia la monarquía (llevada al heroísmo) que el caballero demuestra hacia el personaje de María Antonieta. Esta última es retratada con un halo de nobleza y dignidad, en parte por el contraste que representan las falsas acusaciones de incesto, en parte por la entereza con la que se conduce durante sus últimos días —y que son magnificados por las duras condiciones de la prisión. Esta imagen sobre la reina evoca las palabras con las que Dumas termina el prólogo de *El collar de la reina*, y con las que absuelve a su heroína presente en sus cinco novelas revolucionarias: «La dueña de aquella cabeza rubia que el verdugo enseñara un día a la multitud, adquirió un derecho indiscutible: el de no tener que ruborizarse ante la posteridad» (1944:6).

Entre las principales adaptaciones cinematográficas de *El Caballero de Maison Rouge* destaca la de Claude Barma en 1963 (la primera fue una versión silente de 1914 realizada por Albert Capellani), una producción destinada originalmente para televisión y que retransmite el patetismo y la entereza con la que Dumas retrata a su reina. Cuando el abogado de María Antonieta insiste en que trabajen juntos para evitar la guillotina, esta contesta:

¿No ve que es un pleito perdido? Me reprochan odiar a una república que me quita la corona, la vida y mis hijos, y que asesina a mi esposo. Para quererla tendría que destruir todos mis sentimientos. No señor, entre la Revolución y yo habrá pleito, lucha a muerte. Y ganará la más fuerte. La otra deberá desaparecer con dignidad.

Más adelante unos soldados escuchan cómo el abogado le narra a su clienta los últimos momentos de Luis XVI. Uno le comenta al otro: «Esa mujer es de bronce». El otro coincide al replicar que «hubiera sido una buena reina».

Hasta antes de la *La Révolution Française* (1989) pocas han sido las películas que retratan a María Antonieta de forma balanceada. Por ejemplo, en *La Fayette* (1961) de Jean Dréville una María Antonieta frívola y un Luis XVI torpe e inepto subrayan los tópicos republicanos que Jean Renoir retomaría posteriormente en *La Marseillaise*. Sólo en filmes en donde se retratan sus años jóvenes de delfina parece que María Antonieta escapa a su codificación como símbolo decadente. Ejemplo de esto es *Madame Du Barry* (Christian-Jacque, 1934), filme biográfico sobre la última amante de Luis XV. En dicho filme María Antonieta juega un pequeño papel como la joven delfina que le niega la palabra a Du Barry y causa gran ajetreo en la corte. Aunque el filme jamás la reduce a algún tipo de símbolo, María Antonieta es retratada como una joven arrogante a la que nada le parece, lo cual es comprensible en una *biopic* cuya heroína requiere de un contrapeso que la haga destacar para generar simpatía por parte del público. Lo mismo hace Sofia Coppola en su filme, en el que retrata a Du Barry como una mujer grosera y antipática que se ensaña con la delfina. En otras producciones francesas (en las que la reina aparece como personaje secundario o de fondo) nuevamente se codifica como un mero símbolo que condensa la mayor cantidad de información (Antiguo Régimen, decadencia o indiferencia) en la menor cantidad de tiempo. Algunas de estas son *Scaramouche* (George Sidney, 1952), *La nuit de Varennes* (Ettore Scola, 1982) y *Ridicule* (Patrice Leconte, 1996).

En Estados Unidos las representaciones sobre María Antonieta en las películas sobre la Revolución Francesa continúan con esta tendencia. Probablemente esto es así porque las ideas de la Ilustración que provenían de Francia (y que aceleraron la caída del Antiguo Régimen) contribuyeron a que se dieran las condiciones para que Estados Unidos se independizara. En este sentido existe una ideología muy clara al respecto que queda patente en filmes como *Jefferson in Paris* (James Ivory, 1995). El filme sugiere que en los primeros años de la Revolución Francesa Thomas Jefferson tuvo descendientes con una de sus esclavas. Aunque esta es la historia principal, el trasfondo contra el que se comparan los progresos de Estados Unidos es la corte de Versalles, representada como Jeanne de la Motte la caracteriza en *The Affair of the Necklace*: «un lugar de libertinos y parásitos». De ahí que sus habitantes, particularmente los reyes, se nos presenten como caricaturas o símbolos

decadentes que por contraste magnifican las ideas liberales estadounidenses. Al igual que en el filme de Shyer el recurso del narrador va estableciendo pautas interpretativas sobre los personajes: «la actriz principal [se refiere a Versalles como una gran ceremonia teatral], aunque no por ello popular, era la reina, cuyas extravagancias eran la causa de la desesperada situación financiera de Francia. Pero el rey la ama, y ella lo domina por completo». Visualmente María Antonieta es llevada al extremo, con la cara prácticamente blanca del polvo con el que se maquilla, y *poufs* tan exagerados que no permiten la movilidad. Mientras vemos una secuencia en la que muchos parisinos hambrientos comienzan a desesperarse, el narrador continúa:

Su ira ha encontrado un objetivo en la persona de la reina, quien se aboca a sus diversiones, incursionando en los últimos caprichos e ilusiones. Le abre las puertas a charlatanes de moda, como el peligroso doctor Mesmer. A estos charlatanes les permite un grado de intimidad insólito —como la libertad para tocar a la persona real— que no hace mucho tiempo los hubiera condenado al potro. Mientras afuera la gente se muere de hambre y de frío, la reina y sus damas de compañía están cómodas entre ropas calientes y perfumadas, como si vivieran en una estación distinta, o como si vivieran en un clima diferente al del resto de Francia. ¿Sorprende entonces que María Antonieta sea odiada por el pueblo?

La imagen de una reina que transgrede las fronteras de la decencia también se evoca en *Start the Revolution without me* (Bud Yorkin, 1970), una comedia en la que María Antonieta juega el papel de una seductora empedernida. Esto es evidente desde las primeras escenas en las que la reina seduce a un aristócrata mientras escuchamos a un narrador decir que «la reina María jugaba con todo, menos con relojes [aludiendo al pasatiempo de su esposo]. Y a cualquier hora [aludiendo a su promiscuidad]». La forma en la que María Antonieta subestima a su marido también es algo recurrente en el filme: «¿Traicionado por Luis? Mi querido Escargot, si tiene los sesos de un pollo», le dice a uno de sus múltiples amantes. Y de hecho, María Antonieta convence a su esposo de que se vista de pollo durante un baile formal en Versalles: «Me dijiste que era un baile de disfraces», le dice el rey a María Antonieta. «Cambié de parecer», le contesta con una sonrisa burlona. En este baile María Antonieta coquetea con varios hombres y convence a uno de que lo espere aquella noche en su habitación. Pero la reina lo engaña, pues quien lo espera en la habitación es una doble vestida de

lechera y rodeada de ovejas—una clara ilusión al Petit Trianon. Un corte a escena revela entonces que la verdadera María Antonieta está besándose con otro hombre en la misma cama en la que Luis XVI duerme. «Pronto nos desharemos de este cerdo», le dice a su acompañante. En la siguiente escena la reina besa al hombre al que había citado en primer lugar y planean juntos el asesinato del rey. En eso, un tercer hombre surge del interior de un baúl para informarle a María Antonieta sobre el progreso de sus conspiraciones. María Antonieta lo besa e inmediatamente reanuda su conquista amorosa con el hombre anterior. En resumen, la reina de este filme se la pasa conspirando y besando a todo hombre que se le ponga en frente. Aunque *Start the Revolution without me* es una comedia que en ningún momento se toma en serio los acontecimientos históricos que representa, las escenas anteriores son indicativas de la memoria colectiva sobre María Antonieta que prevalecía en los Estados Unidos.

Referencias esporádicas a María Antonieta abundan en la cultura de masas, muy en la línea de la memoria icónica de estos filmes estadounidenses. Por ejemplo, en *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939) aparece un retrato de la reina que cuelga sobre la cama de Scarlett O'Hara en su mansión de Atlanta, simbolizando probablemente un alter-ego de Scarlett (bella e imperiosa), pero también el destino trágico que a ambas les deparó. En la segunda temporada de *Sex and the City* (1998-2004) una comerciante de arte critica a una de sus amigas por creer ingenuamente que vive en una sociedad sin clases. De ahí en adelante la protagonista de la serie comienza a referirse a ella como a una María Antonieta. Durante una cena en *Queer as Folk* (2000-2005) un mesero recomienda un elaborado postre francés que despierta la curiosidad de uno de los comensales: «¿Y cuánto por la última cena de María Antonieta?». En *Desperate Housewives* (2004-2012) el anfitrión de una fiesta de Halloween expresa que es apropiado que una de sus invitadas, vestida de María Antonieta, haya llegado como «una reina engreída que ha perdido todo su poder».

Otra de los tópicos con las que inmediatamente se asocia a María Antonieta en la cultura popular es su ejecución por medio de la guillotina. De ahí que varios programas aludan a la reina sin cabeza, como *The Addams Family* (1964-1966), en el que Wednesday Addams posee una muñeca decapitada que lleva por nombre María Antonieta. La película de 1993 *Addams Family Values* retoma esto cuando el mismo personaje viste a su pequeño hermano como a María Antonieta y pretende guillotinarlo por crímenes contra la República. También en producciones animadas hay referencias a

la reina, como cuando Buzz Lightyear —en la primera entrega de *Toy Story*— toma el té con una muñeca sin cabeza llamada María Antonieta. En *Johnny Bravo* (1997-2004) la reina hace una pequeña aparición hablando con acento francés, y en una escena de *Shrek the Third* (2007) Fiona se pone un vestido que evoca los ampulosos vestidos de corte que usaba la reina. En la reciente *Mr. Peabody & Sherman* (2014) una María Antonieta que se la pasa comiendo pasteles perpetúa la leyenda popular que hasta la fecha se le atribuye. «Y pensar que María Antonieta pudo evitar toda la Revolución si hubiera emitido un decreto para distribuir pan entre los pobres... pero no hubiera podido comer postre», dice uno de los protagonistas del filme.

Merece atención especial el manga creado por Riyoko Ikeda *La Rosa de Versalles*, conocido también como *Lady Oscar*. Actualmente *La Rosa de Versalles* es un hito y un referente cultural en Japón (Schilling, 1997). Sentó las bases para el desarrollo del manga shōjo (aquel dirigido particularmente al público femenino) y marcó una clara influencia para los creadores de manga de futuras generaciones. Al igual que muchísimos mangas la historia de Riyoko Ikeda se convirtió rápidamente en una obra internacional que popularizó la historia de María Antonieta y la Revolución Francesa. Cabe mencionar que Stefan Zweig fungió nuevamente como el detonante para que Riyoko Ikeda decidiera plasmar en más de 3,000 páginas una nueva interpretación sobre María Antonieta y las postrimerías del Antiguo Régimen.

La Rosa de Versalles cuenta la historia de María Antonieta, la más famosa de las hijas de la emperatriz María Teresa. Al llegar a Versalles es puesta bajo la protección de Oscar François de Jarjayes, la nueva capitana de la Guardia Imperial, criada como hombre y puesta al servicio de los reyes franceses. Sin embargo, aunque Oscar pertenece a una familia noble, al estallar la Revolución su lealtad se ve dividida entre el deber y el cariño que siente por la reina, y su creciente empatía ante los sufrimientos del pueblo. Es así como por medio de Oscar somos testigos de los dramáticos cambios sociales que se estaban produciendo en la Francia del siglo XVIII, desde la realeza hasta el pueblo. María Teresa de Austria, Luis XV, Madame Du Barry, la duquesa de Polignac, Axel von Fersen, Jean de la Motte, Robespierre, Marat, Saint Just, Danton, Mirabeau, La Fayette e incluso Rosalie (la mujer que cuidó a María Antonieta en la Conciergerie) son algunos de los personajes históricos que desfilan a través de los diez volúmenes en los que *La Rosa de Versalles* se publicó, y cuya construcción evidencia la documentación exhaustiva con la que la autora se mantuvo fiel a la

historia. El grado de equilibrio entre didactismo y entretenimiento es evocado en el prólogo de Verónica Calafell, en la versión española del manga:

¿Una novela de ficción enmarcada en un episodio real de la historia de Francia? ¿O un relato histórico con pequeñas añadiduras y cambios, traiciones y licencias...? No es infrecuente que la memoria, que en los libros lleva nombre propio de autor y que todo lo tiñe de un velo de ensalzamiento e idealización, se permita a veces con el paso del tiempo algunas pequeñas (o no tan pequeñas) licencias. Lo cierto es que muchos se debaten entre si la obra que tienes ahora en las manos es lo uno o lo otro. La memoria, llamada Riyoko Ikeda, narradora, creadora y traidora imaginativa de este cómic histórico prefiere dejar en tus manos tal decisión para que seas tú, su lector individual y distinto a todos los que ha habido y los que vendrán, quien decida lo que te sugiere *La Rosa de Versalles* (2010:5).

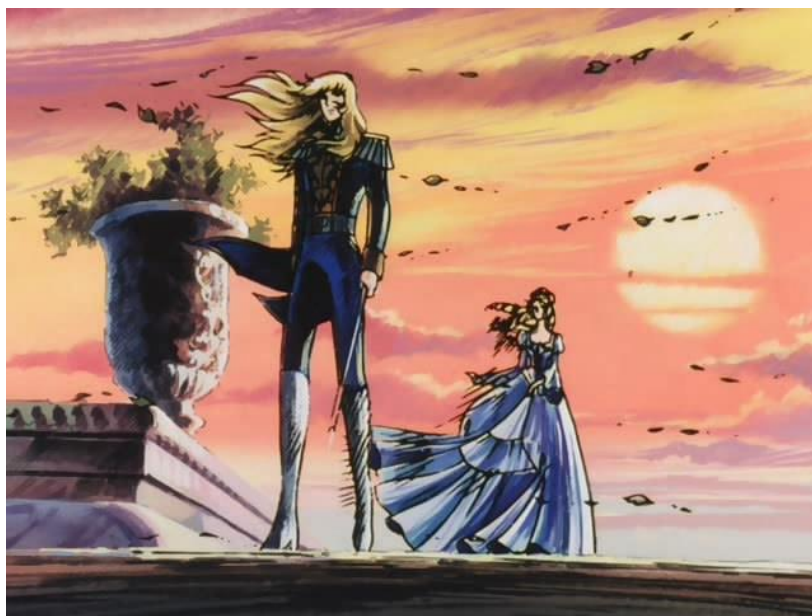


Imagen 15. Oscar y María Antonieta en el anime de *La Rosa de Versalles*.

Acontecimientos como la toma de la Bastilla, el Asunto del Collar, el ataque a las Tullerías, la Fuga de Varennes, la convocatoria de los Estados Generales y la Declaración de los Derechos del Hombre son explicados con detalle y precisión sin dejar de lado las historias de amor, el drama y la tragedia que las luchas por el poder causaron en ambos lados del espectro político. La profunda investigación que se invirtió en *La Rosa de Versalles* indujo a que muchos profesores en Japón lo

utilizaran en sus aulas de clases, fomentandose así la compra de numerosos ejemplares en bibliotecas escolares japonesas (Schilling, 1997). La popularidad del manga creó también un boom en Japón en torno al estudio del idioma francés y convirtió a Versalles en un destino popular de los turistas orientales, algo que volvería a repetirse con el filme de Sofia Coppola.

El salto a la pantalla lo marcó el estreno del filme de Jacques Demy, uno de los más destacados representantes de la Nouvelle Vague. Con el título de *Lady Oscar* (1978) el filme de Demy pretendió ser una especie de copia del original, una limitación creativa que le impidió alcanzar el éxito del manga. Con todo, el filme fue una costosa superproducción que destaca por su rodaje en las locaciones reales en las que se desarrolla la historia. Sin embargo, fuera de Japón, el mayor éxito de *La Rosa de Versalles* vendría con el anime que inmediatamente se convirtió en un éxito internacional. La serie —retitulada *Lady Oscar*, como el filme— consta de 40 capítulos de veinte minutos que originalmente se emitieron en Japón entre 1979 y 1980. Fue producida por *Tōkyō Movie Shinsha* y eventualmente se dobló a idiomas como el árabe, turco, coreano, español, italiano, alemán, indonesio, chino e inglés. Al igual que el manga, el anime ofrece una visión empática sobre la reina, quien es retratada con una trayectoria similar a la que Antonia Fraser explicita en la introducción de su biografía: «se trata del viaje de un desarrollo personal,³² desde la esposa incapaz que era a los catorce años, a la mujer madura y muy distinta en que se convirtió dos décadas después» (2006a:19). En este sentido, la María Antonieta de *Lady Oscar* comienza como una niña torpe y frívola que paulatinamente se transforma hasta convertirse en la trágica figura que Stefan Zweig describe hacia el final de su libro.

En México, país en donde el anime había causado furor —especialmente en la década de 1990 con series como *Candy Candy* (1976-1979) *Los Caballeros del Zodiaco* (1986-1989), *Dragon Ball* (1986-1989), *Ranma ½* (1989-1992) y *Las aventuras de Fly* (1991-1992)— *Lady Oscar* también fue retransmitida por *Cable Kin* entre 1995 y 1999. Aunque en este país los animes más populares eran basados en mangas shōnen (dirigidos a hombres adolescentes), *La Rosa de Versalles* —considerada como el manga shōjo por excelencia— sufrió transformaciones en su versión anime para impactar a un público más amplio. Así lo explica Osamu Dezaki cuando comenta que comenzó a hacerse cargo de la dirección hacia la mitad de la serie:

³² De ahí que el título original del libro sea *Marie Antoinette, The Journey*.

Le dije a Shingo Araki [director de animación] que este no era un anime resplandeciente sobre chicas hermosas, y que íbamos a retratar la Revolución Francesa [...] le dije que se deshiciera de la lindura para que pudiéramos hacer un anime realista. Así que a partir del capítulo 19 siento que hubo un enorme giro en el estilo artístico [...] el diseño general no cambia pero el modo en que se dibujaba cambió por completo («Interview with director Osamu Dezaki», *The Rose of Versailles* [DVD]: 2013)



Imagen 16. La emblemática escena del balcón reinterpretada en *La Rosa de Versalles*.

A pesar de que *La Rosa de Versailles* nunca perdió popularidad en Japón (constantemente se reeditan ediciones especiales, figuras de acción, nuevos *box sets* del anime en DVD, artículos de colección, etc.), el filme de Sofia Coppola revivió un interés por todas las cosas sobre María Antonieta³³ y estimuló la reedición española del manga en el año 2010 (Azake Ediciones) y la edición del anime (por primera vez en América) a cargo de *Nozomi Entertainment* y *RightStuf!*. El proyecto de una película animada basada en el anime fue anunciado por *Toei Animation* en diciembre del 2006, aunque se encuentra retrasado indefinidamente.

³³ El conjunto de representaciones y productos creados alrededor del filme lo abordo con más detalle en el siguiente capítulo.

4.3. María Antonieta en el discurso periodístico mexicano

Por último, me parece importante abordar el tema desde el discurso periodístico, pues se trata de un tipo de representación que determina en gran medida la forma en la que concebimos nuestro entorno social. En el transcurso de la vida cotidiana —aparte de las conversaciones— es probable que no exista otra práctica discursiva que se practique con tanta frecuencia y por tantas personas, que todo aquello que se recoge y se discute con base en la prensa, la radio o la televisión. La prensa constituye entonces un gran productor de representaciones sociales que orientan de manera positiva o negativa nuestra percepción sobre distintos fenómenos sociales. En ese sentido el discurso periodístico contribuye a fortalecer una memoria colectiva en el momento en el que se retoman hechos del pasado para reiterar o reivindicar acontecimientos actuales de interés común.

El caso al que me refiero es, por supuesto, la conocida frase atribuida a María Antonieta que tanto en inglés (*Let them eat cake*) como en español alude al pastel con el que celebramos cumpleaños y otros acontecimientos considerados importantes. Aunque la frase original *Qu'ils mangent du brioche* hace referencia a un pan francés distinto (creado a base de una pasta con huevos, leche y mantequilla), en la época de la guerra de la harina, sus ingredientes, al volverse escasos (y por lo tanto costosos), hicieron del brioche un alimento inaccesible para los campesinos. La frase supuestamente refleja la indiferencia de María Antonieta ante las condiciones de su pueblo y de ahí que la traducción (*Que coman pasteles*) aluda a un tipo de postre que no forma parte del alimento cotidiano.

Como mencioné en el capítulo 3 la frase se atribuyó por primera vez a la esposa de Luis XIV, cien años antes de que María Antonieta llegara a Francia. A lo largo del siglo XVIII la historia del pastel se repetiría con otras princesas. Por ejemplo, además de la anécdota de María Teresa que Rousseau recoge en sus *Confesiones*, Antonia Fraser explica que la frase se atribuyó a una de las *Mesdames* (Sofía), quién en 1751 supuestamente la dijo cuando le comunicaron que unos campesinos acosaron a su hermano a gritos de «¡Pan, Pan!». Posteriormente la frase fue atribuída a la otra tía, Victoria. En 1823 la publicación de las memorias del conde de Provenza evocó una vez más

el origen señalado por Rousseau, pues mencionaba que eso de comer *pâté en croûte* siempre le recordaba una frase que había dicho su antepasada, la reina María Teresa de Austria.³⁴

Independientemente de su origen la frase se le atribuyó finalmente a María Antonieta y alcanzó su punto álgido durante la Revolución. Desde entonces ha sido un tópico periodístico que se emplea cuando un funcionario público (ya sea de manera verbal o por medio de sus acciones) parece expresar indiferencia hacia los demás. Los ejemplos que a continuación retomo provienen de diarios mexicanos en tanto que me interesa demostrar cómo el sujeto histórico se convierte en lo que Andreas Huyseer (2003) llama *significante flotante*. Con esto el autor se refiere a la existencia de ciertos acontecimientos históricos que se adhieren a situaciones históricas distintas, permitiendo así el surgimiento de discursos sobre memoria en contextos ajenos al original. Desde esta perspectiva María Antonieta se convierte en un símbolo de opresión e indiferencia al que frecuentemente se alude en un discurso periodístico que hace uso de cierta memoria colectiva:

«Felipe y Zeferino VS la UNAM» por Manú Dornbierer. *La Crónica*, 3 de marzo de 2007.

[...] A este respecto, Sojo, el inefable secretario de Economía, aconsejó a los mexicanos: «No compren tortillas para que baje la burbuja inflacionaria», provocada por la falta de producción nacional de maíz y por el alza del maíz gringo que seguimos comprando, pero sobre todo por la vergonzosa acaparación especulativa del maíz de los dichos empresarios maiceros, solapados por el Gobierno. Este Sojo me recuerda (en feo) a la reina María Antonieta, quien perdió su cabeza en la Revolución Francesa por haber dicho, entre otras criminales tonterías, una similar: El pueblo no tiene pan. Le dijeron para que disminuyera sus gastos. Y contestó: «Pues que coma bizcocho». No tengas ilusiones, ciudadano. Ni las desesperadas protestas de campesinos y trabajadores llegan a oídos del Presidente «de los pobres y del empleo». A este señor, como vimos en su campaña sucia y vemos ahora con «sus» tropas en todo el País, lo único que le importa es imponerse. [...]

«La papa es primero» por Andrea Cataño Michelena. *El Sol de México*, 29 de mayo de 2008.

La pobre reina María Antonieta, esposa de Luis XVI, ha sido recientemente reivindicada por los historiadores al menos en cuanto a desmentir su autoría en esa terrible frase que le fue atribuida

³⁴ No hay que confundirla con la madre de María Antonieta, la emperatriz María Teresa de Austria I. En realidad la esposa de Luis XIV (1638-1683) era española, pero como descendía de la Casa de Austria se le comenzó a llamar María Teresa de Austria.

durante siglos: «Si no tienen pan, que coman pasteles», presuntamente pronunciada por ella cuando las hordas de franceses hambrientos se amotinaron en Versalles reclamando por pan. Ya sabemos que las barrigas vacías no tienen oídos y que cuando llega el hambre generalizada empiezan los cocolazos. Esta es una ley infalible. Toda esta crónica versallesca viene a colación porque estamos en los umbrales de una policrisis, algo semejante a lo que le ocurre a un enfermo grave cuando ya empiezan a fallar uno por uno los órganos vitales y se le pronostica una muerte segura si no tiene la fortuna de que lo lleven corriendo con el irreverente, pero atinadísimo, doctor House. [...] Primero fue el arroz, grano esencial para millones de asiáticos. Ahora nos pega la escasez de maíz, alimento indispensable de nuestra dieta, y el trigo [...]

«Contra Cara» de Fernando Ramírez. *El Mexicano*, 8 de junio de 2009.

¿Para qué votar? Votemos o no las cosas van a seguir peor, nomás dese cuenta quienes son los candidatos, porque son candidatos, que amistades y relaciones tienen, las cuales están muy lejos de las que tengan con la sociedad. «Suicidio político no votar»: Creel. Como si su pasada labor al frente de la Secretaría de Gobernación hubiera sido tan eficaz, así como si fuera eficiente como Senador. Otra que de plano no tiene vergüenza, es la Iglesia. A través de la Historia de México, desde la conquista, la Iglesia Católica ha sido una de los principales culpables de la desgracia nacional, ha impedido a toda costa el progreso social [...] El Clero católico está igual que la actual nefasta política mexicana, nada más velan por sus intereses, la gente fregada, pobre, les vale madre. El clero católico piensa igual que María Antonieta, Reina de Francia (1774-1793), cuando el pueblo francés pasaba hambres: «si no tienen pan, que coman pasteles». [...]

«Si no tienen para huevos, coman pastelillos» por Ramón Sosamontes. *El Sol de México*, 25 de agosto de 2009.

[...] 3.- Si no tienen para huevos, coman pastelillos. Tal parece que dijo Ferrari, y si no tienen para carne, pues tampoco la coman y así mejor, si no tienen grandes sueldos, que no coman los mexicanos. Y una subsecretaria de Economía le dijo a José Cárdenas por radio, que sí, que no coman huevos, que hay otros alimentos como los mariscos que pueden sustituir a los huevos. ¡Híjole! Bueno, Bruno Ferrari no dijo exactamente que comieran pastelillos, sabemos que trabaja de

Secretario de Economía y nunca se dio cuenta que venía la crisis de huevos, y hasta que los franceses le pidieron que citara al grupo 20, se movió, porque hay sequía en Europa, y junto a ello no hay huevos, por la influenza aviar que ya, según dijeron, estaba controlada. [...] 4.- La crisis del huevo durará ocho meses. Qué triste fin de sexenio, sin huevos, cuando éramos autosuficientes, con los huevos de rancho y granjas. La iniciativa la ganó Marcelo Ebrard; salió de inmediato con los tráileres de la Central de Abastos, saco sus dos tráileres, "la central de abastos a tu colonia", que han vendido, en este sexenio, productos baratos a la gente más necesitada. Un programa de Raymundo Collins, que implementó desde que empezó el gobierno en el DF. La declaración del Secretario de Economía, que por fin se le conoció, fue desafortunada y sí, nos recordó aquella frase que dicen dijo María Antonieta: «SI NO TIENEN PARA PAN, COMAN COSTRA DE PASTELES». [...]

«Sangre, sudor y lágrimas» por Enriqueta Burelo. *El Herald de Chiapas*, 24 de septiembre de 2009.
[...] Sí diputados y senadores, así como ministros de la Suprema Corte, magistrados del Tribunal Federal Electoral, consejeros del IFE, entre otras oficinas, no paran sus gastos suntuarios, serán victimas del resentimiento popular, en un país subdesarrollado, donde la pobreza, como un jinete del Apocalipsis, nos amenaza cada día. Resulta ofensivo los comedores del Congreso y de otras oficinas donde se degustan platillos y bebidas de alto costo, cuando el pueblo se muere de hambre, el Palacio de San Lázaro podría ser comparado en un futuro próximo, con sus debidas proporciones, con Versalles, durante la Revolución Francesa. Qué le dirán al pueblo, una parodia de lo que en su momento señaló María Antonieta o se le atribuye: «si no comen pan, que coman pasteles».

«Que coman pasteles» por Víctor Murguía. *Diario de Xalapa*, 3 de diciembre de 2009.
El nivel de aceptación del presidente Calderón entre la población, que llegó a ser bueno, ahora está en su punto más bajo. Dicen que tiene que ver en eso la decisión de aumentar los impuestos. ¿Será? En esa baja todo indica que más bien influye la creciente inseguridad y, sobre todo, lo mal que está la economía familiar en millones de hogares, en donde ya no alcanza para lo básico. [...] Hay que imaginarse lo que enfrentan millones de familias en el país, en cuyas casas el jefe apenas gana poco más de 50 pesos al día. Así las cosas, es entendible que Felipe Calderón vaya con su popularidad a la baja. Y desgraciadamente el presidente está ocupado en otras cosas, como en hacer ganar a su

partido en Veracruz el próximo año, pues en lo económico dice que las cosas van mejorando. Ya sólo falta que un día Calderón exprese lo que algunos atribuyen a la reina francesa María Antonieta, la campeona de la frivolidad, cuando supuestamente preguntó por qué veía al pueblo tan desgraciado y le respondieron que no tenían pan para comer. «Si no tienen pan, que coman pasteles», dicen que comentó la austriaca.

«¡¡¡NOOO, POS ASÍ, POS´SI, JOSEFINA!!!» por Alfredo Ramírez Osuna. *El Sol de Mazatlán*, 21 de diciembre de 2009.

Hay frases que trascienden la historia hasta convertirse en mito o leyenda. Llegan a tal extremo que, aun sin saber cuánto sea de cierto, tienen vigencia en el anecdotario. Tenemos el caso de la reina austriaca-francesa decapitada y entalamada: María Antonieta, quien —cuando se le dijo que el pueblo francés estaba fúrico por la falta de pan— espetó asombrada: ¡Pues que coman pasteles! Proporciones aparte, doña Josefina, la ínclita y nunca bien ponderada secretaria de Seguridad Pública del Gobierno del Estado, se aventó, el pasado martes una frase de ésas de a kilo, como dicen en el rancho, al señalar que el récord histórico de asesinatos ocurridos en Sinaloa, en lo que va del año, no son consecuencia del fracaso en los operativos de seguridad, sino del «contexto». ¡Pa´sú mecha! [...]

«Semana azteca presenta: un cordero con piel de María Antonieta» de Gilberto D'Estrabau. *OEM* en línea, 26 de junio de 2010.

Cuenta Thomas Carlyle, en su «Historia de la Revolución Francesa», que el 11 de julio de 1789, luego de que Luis XVIII [sic] despidiera a Necker, el pueblo de París se lanzó a la calle en abierta rebelión. Parte de la turba llegó hasta Versalles, donde escandalizó debajo de las ventanas de la reina. Cuando María Antonieta quiso saber a qué se debía el argüende, le explicaron que sus súbditos protestaban porque no tenían pan para comer. «Pues que coman pastel» —respondió la austriaca. Frustrado, el pueblo regresó a París; tres días después tomó la Bastilla, y cuatro años más tarde guillotiné a la real promotora de patisseries. Viene la anécdota a cuento porque, en otro contexto, y con cabezas en peligro de rodar sólo en sentido figurado —esperemos— se ha producido en el desarrollo de la Revolución Calderonista un episodio que recuerda aquel «que coman pastel» de la hija de María Teresa. Nadie ha apedreado sus ventanas —todavía—, pero gran ruido se ha hecho sobre la

supresión del pago tenencia decretado por el presidente Calderón —que no es tal, la supresión, digo, que no el Presidente—, y el secretario de Hacienda, Ernesto Cordero, enterado de las razones del barullo, especialmente producido por quienes dicen que la medida es electorera, ha respondido muy mariantoniéticamente: «Que digan misa». [...]

«María Antonieta en Veracruz» por Víctor Murguía. *Diario de Xalapa*, 22 de noviembre de 2012.

El pueblo francés tenía hambre hacia finales del siglo XVIII y algunos aseguran que la reina consorte María Antonieta, cuando le hicieron notar eso, comentó algo así como «si no tienen pan, que coman pasteles». Ahora en el Siglo XXI, tras la crisis del huevo provocada por la influenza aviar en Jalisco, aquí hay un funcionario federal que ante lo caro que está ese alimento sugiere que se compre por caja para que salga más barato. María Antonia Josefa Juana de Habsburgo-Lorena, quien muy joven llegó a ser reina de los franceses por ser la esposa del rey Luis XVI, representó la frivolidad, despilfarro y decadencia de la monarquía que abonó a que explotara la Revolución Francesa y a que ella y el rey terminaran guillotinado. Lo más probable es que no haya dicho lo que se dice que expresó, eso de que «si no tienen pan, que coman pasteles», pero ahí quedó la frase, como muestra de la turbulencia, intrigas, odios y hambre que se vivieron en la Francia de esa época. Viene esto a cuento por lo declarado ayer por el delegado de la Secretaría de Economía, quien señaló que, tras la crisis derivada de la influenza aviar en Jalisco, que desembocó en que el precio del huevo se disparara, el valor monetario de este alimento ha bajado y que para adquirirlo más barato lo conveniente es comprarlo por caja. Pues sí, de esa forma puede comprarse a más bajo precio. Ahora al pueblo sólo le falta el dinero para comprarlo al mayoreo, pues apuradamente sólo puede adquirir unos cuantos. [...]

«En Acapulco vacacional, si SNTE lo permite en exposición de agaves en Campo Marte» por Carlos González Gamio. *El Sol de México*, 1 de abril de 2013.

[...] Al gobernador Aguirre, no lo vemos ante los reclamantes de Ayutla, que acudieron y los citaron junto con Raúl Plascencia, presidente de la Comisión de Derechos Humanos, para hacerlo oír sus reclamos por los desmanes de la delincuencia organizada, la no organizada, incluida la oficial

cómplice. Mala copia de la Reina María Antonieta, cuando le dijeron que el pueblo francés tenía hambre y replicó «pues que coman pasteles» y desencadenó la Revolución de 1789. [...]

Los ejemplos anteriores constituyen una pequeña muestra del poder que un mito francés de hace dos siglos continúa ejerciendo en el discurso político nacional, así como de la manera en la que este va marcando pautas interpretativas que condicionan nuestro entendimiento sobre la historia. Ejemplo de esto es la relación causa-consecuencia en la nota de Carlos González Gamio, quien claramente indica que la supuesta frase de María Antonieta fue la responsable de la Revolución Francesa. El que la frase se haya vuelto tan común en este tipo de discurso es indicativo sobre dos cuestiones que me interesa subrayar. En primer lugar evidencia cómo el sujeto histórico se ha integrado efectivamente a la memoria colectiva del mexicano. Esto sugiere la existencia de personajes y acontecimientos históricos que se constituyen en sitios de memoria globales, es decir, en memorias que dejan de circunscribirse a naciones o territorios particulares para adherirse a nuevos contextos en los que se resignifican. En una época caracterizada por los flujos de información a escala global las memorias dejan de pertenecerle a grupos específicos y pasan a formar parte del sistema de ideas con los que otros países explican sus propias realidades sociales. Significantes flotantes, tal y como lo indica Andreas Huyseer.

En segundo lugar —y esto es consecuencia de lo anterior— la frase nos habla sobre los usos políticos de la memoria, es decir, sobre las formas en las que esta se convierte en una herramienta para legitimar proyectos políticos contemporáneos. Al respecto, Tzvetan Todorov (2000) nos habla sobre dos maneras en las que un pasado histórico puede ser recuperado: de manera literal o de manera ejemplar. En la primera el pasado se preserva en su literalidad sin trascenderlo o ponerlo a «buen uso». De hecho, en el caso de memorias traumáticas esta modalidad perpetúa el dolor y el sufrimiento del suceso original, pues se extienden las consecuencias del trauma inicial a las circunstancias presentes en las que se rescata. Por el contrario, el recuerdo en una modalidad ejemplar, «sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como de un modelo para comprender situaciones nuevas con agentes diferentes. [...] El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente» (2000:31).

La María Antonieta mexicana



Imagen 17. Rosario Robles (Secretaria de Desarrollo Social) representada como María Antonieta por cerrar acuerdos con PepsiCo y Nestlé en aras de erradicar el hambre en México. Cartón por Mona Lisa publicado en *La Nueva República* el 28 de abril de 2013.

En este último sentido es como el recuerdo de María Antonieta se emplea en los ejemplos periodísticos anteriores. La frase — asociada en la memoria colectiva con este sujeto histórico en particular— se abre a la analogía y a la generalización para extraer una lección que pueda tener un impacto en el presente. Como un constructo social que canaliza el enojo y el rencor de una comunidad, el recuerdo de María Antonieta contribuye a generar debates con el potencial para impactar positivamente en la sociedad. Se podría decir entonces que «la memoria literal, sobre todo si es llevada al extremo, es portadora de riesgos, mientras que la memoria ejemplar es potencialmente liberadora» (Todorov, 2000:31). Aunque los usos de la memoria también conllevan el riesgo de tergiversar

ciertos sucesos históricos (como el caso de la nota de González Gamio), todo acto de memoria implica una resignificación del pasado que inevitablemente se conecta con ideologías contemporáneas. Así lo ve Maurice Halbwachs cuando dice que:

La sociedad que emite juicios sobre los hombres durante su vida y también en el momento de su muerte, así como sobre los hechos, cuando se producen, conserva en realidad en cada uno de sus recuerdos importantes no solamente un fragmento de su experiencia, sino también un reflejo de sus reflexiones. Dado que un hecho pasado es una enseñanza, y un personaje desaparecido, un estímulo o una advertencia, eso que entendemos por marco de la memoria es también una cadena de ideas y juicios (2004a: 328).

Como se verá en los últimos dos capítulos *María Antonieta* es empleada por Sofia Coppola precisamente como una advertencia de la que se pueden extraer enseñanzas para el presente. Así como los filmes de Van Dyke y Delannoy incorporaron representaciones sociales de la época para hacer relevante al sujeto histórico en el momento del estreno, Coppola convierte a la reina en un símbolo que condensa el *zeitgeist* actual. Al hacerlo, la directora incorpora, negocia o desecha muchos de los discursos que en este capítulo se han expuesto, un proceso que hace de la memoria colectiva sobre *María Antonieta* un ejemplo para el momento histórico presente. O en términos de Todorov, un uso ejemplar de la memoria de la reina.

Mi intención hasta aquí fue la de exponer una muestra representativa sobre la cantidad de discursos que abundan sobre *María Antonieta*. Aunque me he enfocado en aquellos que provienen del ámbito cinematográfico, también incorporé aquellos que desde otros medios contribuyen a moldear y a resignificar la memoria colectiva sobre el personaje. Esta acumulación de memoria icónica forma parte de la estructura de palimpsesto que se despliega en *María Antonieta* y que permite conectar el filme con las representaciones mediáticas realizadas a través del tiempo. Como dice Astrid Erll, «representaciones repetidas, a lo largo de décadas y siglos, en diferentes medios, es precisamente lo que crea poderosos sitios de memoria» (2011:141).

CAPÍTULO 5. MÍMESIS 2

En capítulos anteriores abordé a *María Antonieta* desde la historiografía reciente y como objeto de representaciones mediáticas que prefiguran el texto fílmico de Sofia Coppola. Si mimesis 2 corresponde a la mediación entre el «antes» y el «después» (o entre la «prefiguración y la refiguración» de un texto), el presente capítulo pretende explicar cómo *María Antonieta* se configura en un lugar de memoria que reconstruye al sujeto histórico a partir de discursos previos y de elementos abiertamente contemporáneos. En otras palabras, se presenta al filme de Sofia Coppola como enlace entre los referentes que evoca y la nueva manera en la que dispone de ellos. El capítulo se divide en tres grandes apartados. En el primero examino la trayectoria de la directora y la posición estratégica que ocupa en la industria del entretenimiento. Por un lado, la biografía personal y profesional de Coppola permite identificar el tipo de temáticas que a la directora le interesa explorar, y que consecuentemente condicionan la reconstrucción que se hizo del personaje histórico. Por el otro, su posición privilegiada en Hollywood estructura un entorno en el que la libertad creativa y la difusión comercial se fusionan para crear un contexto de recepción en donde el discurso personal de la directora impacta a nivel masivo. En conjunto, estos elementos crean las condiciones para que una visión muy particular sobre el sujeto histórico se integre al corpus de textos capaces de resignificarlo en la memoria colectiva.

En un segundo apartado se presenta información sobre la película que se considera relevante en términos de construcción de memorias prostéticas: el uso de música contemporánea, la estética pastiche y juvenil, el vestuario moderno y la lógica detrás del casting. En breve, detalles de la producción que evidencian las intenciones por reconstruir a *María Antonieta* como un sujeto relevante para el siglo XXI. Por último se expone con mayor profundidad la noción de lugar de memoria de Pierre Nora. Esto establece las bases para situar a *María Antonieta* como un «filme de memoria», un concepto de Astrid Erll que refiere a cómo ciertos filmes históricos detonan una red de representaciones mediáticas que preparan su estreno y orientan la recepción del mismo en direcciones particulares. Estas representaciones se extienden hasta mucho tiempo después del momento del estreno y contribuyen a mantener vivo el recuerdo del acontecimiento o el personaje histórico en cuestión. Por ello se abordan varios ejemplos que ilustran cómo esta red de representaciones que rodearon al filme continúa resignificando al personaje en la memoria colectiva.

Todo esto da cuenta del impacto cultural de *María Antonieta* en industrias como la moda, la música y el propio cine, cuestiones que preparan un contexto de interpretación que se evidencia en mimesis 3.

5.1. Sofia Coppola

Cuando Dennis Bingham analiza la situación actual de la biografía cinematográfica destaca una transición clave entre la década de 1960 y la de 1980: el paso de un género fuertemente influenciado por el productor (la época de estudio hollywoodense), hacia uno en el que se refleja la visión personal del director. Filmes como *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980), *Amadeus* (Milos Forman, 1984), *The Last Emperor* (Bernardo Bertolucci, 1987) *Tucker: a man and his dream* (Francis Ford Coppola, 1988), *Milk* (Gus Van Sant, 2008) o *Bright Star* (Jane Campion, 2009) son ejemplos de que las biografías actuales son producciones de cineastas que gozan de un gran prestigio. De ahí que este tipo de filmes se hayan convertido en una especie de arena en la que se experimenta con distintos modos y enfoques que aumentan el reconocimiento de la biografía como un género encomiable.

Además, a medida que el filme biográfico se fue convirtiendo en un género atractivo para los autores, otro tipo de transformaciones en la organización de las industrias influyeron en la manera en la que los filmes contemporáneos comenzaron a construirse y distribuirse. Como menciona Pam Cook:

Factores como el realineamiento de la relación entre producciones independientes y *mainstream* durante la década de 1980, el renovado valor comercial del cine de arte, y el fuerte énfasis en la promoción y el *branding*, crearon una cultura en la que los autores son más centrales para la producción de mercancías, y al igual que las estrellas, a menudo juegan un papel crucial al vender sus filmes (2014:215)

La fusión entre cine *mainstream* y cine independiente nos remite a la tensión entre historia y discurso que Christian Metz aborda en su ya famoso ensayo *Story/Discourse: A Note on Two Kinds of Voyeurisms* (1982). Para Metz, los filmes, al igual que los discursos hablados, operan en dos tipos de registros: el nivel de lo enunciado (lo que se dice) y el nivel de la enunciación (cómo se dicen las cosas). A su vez, la enunciación comprende dos niveles: la historia y el discurso. En el primer caso, se

intenta ocultar la fuente de enunciación, es decir, que la historia se aborda como un pasado predeterminado que el filme presenta «tal y como es». La enunciación queda enmascarada bajo una historia «dada» que sólo permite contemplarse y que mantiene la ilusión de que nada le falta o de que es autocontenida. En este sentido la historia impide que el espectador participe en esa reconstrucción: se trata de una historia aparentemente transparente, sin punto de vista y que posiciona al lector como un destinatario de significados preconstruidos. Este modo de apelar a las audiencias corresponde a la narrativa clásica de Hollywood que pretendía mostrar la historia como un relato definitivo e incontestable. George F. Custen (1992) alude a esta modalidad cuando afirma que las biografías hollywoodenses, a pesar de sus obvias distorsiones, son reales porque los espectadores las interpretan de esa manera.

Por el contrario, cuando predomina el nivel del discurso, el narrador (o sea, el director) se hace presente y solicita la participación del espectador en la creación del sentido. En este tipo de modalidad el mundo del autor se proyecta sobre el filme y por lo tanto, se evidencian las huellas con las que se representa esa historia. Aunque ciertamente el nivel de la historia siempre es discurso, la clasificación de Metz es útil en tanto que ubica al estilo autoral cinematográfico en un conflicto entre modos opuestos de apelar a las audiencias: uno impersonal o neutral que nos presenta la historia como «dada» y definitiva, y otro más personal y potencialmente crítico que estimula a que los espectadores intervengan en la construcción del sentido —y por lo tanto, a que saquen sus propias conclusiones.

Si asumimos que la trayectoria biográfica del director juega un papel decisivo en la comercialización del llamado cine de autor, resulta lógico que el enfoque idiosincrático del discurso se convierta en un elemento que con más razón influye en los filmes históricos: después de todo, el mundo del autor termina condicionando la forma en que se construye y se interpreta la historia. De ahí que la cuestión sea fundamental en el caso de Sofia Coppola, una mujer que escribe y dirige sus propios guiones, y cuyas películas reflejan un hilo argumental muy definido que refiere a su propia biografía. Así lo ve Pam Cook cuando dice que:

El entendimiento de la historia producida por el filme [*María Antonieta*] es un efecto de su estilo, al igual que la marca autoral de Coppola es un producto de su posición como cineasta en las industrias mediáticas contemporáneas [...] La identidad autoral de Coppola se produce

en la interacción de múltiples factores cuyos procesos se intersectan con el filme y afectan la reconstrucción de su sujeto histórico (2014:214).

Y de hecho, Sofia Coppola es un gran ejemplo de lo que Timothy Corrigan (1990) llama el «comercio de los autores». Hija del aclamado Francis Ford Coppola, Sofia Carmina Coppola refleja la versatilidad profesional que resulta de crecer en el seno de una de las industrias de entretenimiento más influyentes del mundo. Con tan sólo unos meses de nacida Sofia apareció frente a las cámaras cuando «interpretó» al hijo de Connie Corleone en la escena bautismal de *The Godfather* (1972), el primero de muchos cameos en los filmes de su padre. Gran parte de su niñez la pasó en sets de películas y conforme fue creciendo sus intereses se encauzaron hacia la fotografía, la música y el diseño. Tras estudiar en el Instituto de Artes de la Universidad de California, Sofia incursionó como actriz en cortometrajes como *Beastie Boys: Sabotage* (1994) y *Ciao L.A.* (1994), ambos dirigidos por Spike Jonze, quien eventualmente se convertiría en su esposo y en uno de los guionistas y directores más reputados de Hollywood. Sin embargo, fue su papel en *The Godfather: Part III* el que la dio a conocer en el mundo del cine, aunque, paradójicamente, el que también acabó con su incipiente carrera como actriz. Su desafortunada interpretación como Mary Corleone la hizo el blanco de fuertes críticas asociadas al nepotismo y nunca más volvió a aparecer frente a las cámaras como actriz. Asumiendo su personalidad introvertida Sofia reconoció después que en realidad nunca quiso ser actriz, y que sólo intentaba probar opciones distintas (LoBrutto y Morrison, 2012).

Entre estas opciones estaba la fotografía, un oficio en el que definitivamente destacó. Aunque al principio figuró como modelo para revistas orientadas a adolescentes (como *Seventeen* y *YM*), su creciente fama como directora de cine le permitió incluir su trabajo en prestigiosas revistas como *Vogue* y *Elle*. Incluso se convirtió en musa de uno de los diseñadores de moda más influyentes de hoy en día: Marc Jacobs. Hasta la fecha, ambos son parte integral del trabajo del otro: Coppola dirige los videos publicitarios de Jacobs y éste continúa empleándola como modelo fotográfica para su marca. Como era de esperar, Sofia canalizó hacia el cine esta experiencia al trabajar como diseñadora de vestuario en filmes como *The Spirit of '76* (Lucas Reiner, 1990) y el segmento *Life Without Zoe* de *New York Stories* (Woody Allen, Francis Ford Coppola y Martin Scorsese, 1989), un cortometraje en el que también colaboró como guionista junto a su padre.

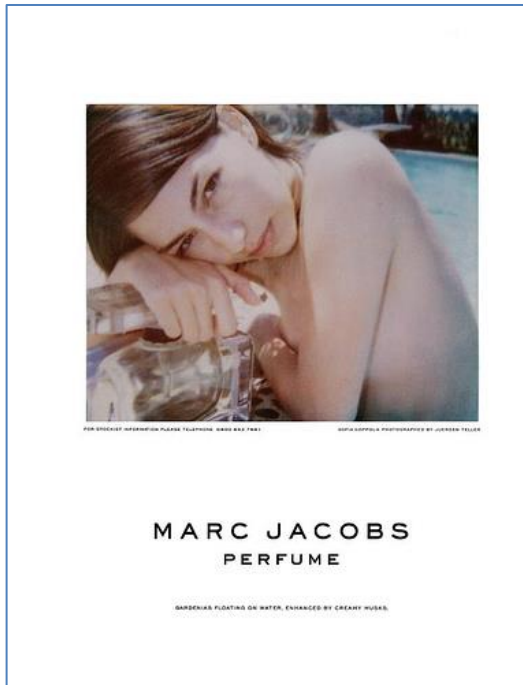


Imagen 18. Sofia Coppola anunciando la fragancia de Marc Jacobs en el año 2002.

Su gusto por la moda y la producción de mercancías quedó patente con *MilkyFed*, una línea de ropa que creó en 1994 junto a Kim Gordon, ex integrante de la banda de rock Sonic Youth. Aunque Coppola ya no forma parte de la empresa, la ropa —dirigida a mujeres jóvenes y de tallas delgadas— se sigue vendiendo en Japón, en Hollywood y a través de su sitio web. Al respecto Sofia declaró: «Ya sabes, la mayoría de las ropas en este rango de precios son bastante genéricas. Todo en *The Gap* me parece igual. Mi ropa es definitivamente diferente. ¡Ahora mi padre quiere saber cuándo produciré mi perfume!» (citado en LoBrutto y Morrison, 2012:85).

Con la experiencia acumulada, a finales de la década de 1990 la hija de Francis Ford Coppola se sintió preparada para incursionar como realizadora cinematográfica. En 1998 dirigió su primer cortometraje titulado *Lick the Star*, un breve relato sobre la crueldad adolescente con el que estableció los temas que le interesaban y que en un futuro desarrollaría. *Lick the Star* también sentó las bases de un modelo operativo que emulaba el que su padre llevaba empleando por años: el de enlistar en la producción y en el equipo de trabajo a familiares y amigos de los Coppola.

Bajo este esquema rodó su primer largometraje *The Virgin Suicides* (1999), basada en la novela de Jeffrey Eugenides. La trama del libro se ubica en los suburbios de Detroit durante la década de 1970 y se cuenta desde el punto de vista de varios hombres maduros que en retrospectiva reflexionan sobre la vida de cinco hermanas adolescentes que terminan suicidándose. Aunque Sofia se mantiene fiel a la novela, su adaptación cinematográfica definitivamente se cuenta desde el punto de vista de las chicas, quienes luchan por expresar su personalidad en un ambiente familiar estricto y opresivo que las estandariza. En una escena en la que las hermanas son llevadas al baile de graduación el narrador dice: «Daba igual el patrón de tela que cada chica eligiese para el vestido de sus sueños. La señora Lisbon agregaba una pulgada a la línea del busto y dos a la cintura y a la bastilla. Y los vestidos salieron como cuatro sacos idénticos». Nancy Steiner, diseñadora de los

vestuarios, corrobora la temática que le interesaba explorar a la directora: «Trabajamos en darle identidades a las chicas a través de la apariencia externa. La idea es que las hermanas Lisbon están totalmente incomprendidas. La percepción sobre ellas mismas es completamente distinta de como todos los demás las ven. Pienso que eso es algo con lo que todos nos podemos relacionar, y es un gran tema en *The Virgin Suicides*» (citado en LoBrutto y Morrison, 2012:90).



Imagen 19. Sofia Coppola en las portadas de *Vogue Italia* (Diciembre 1992) y *Vogue Paris* (Diciembre 2004).

Tomando en cuenta que Sofia era la única mujer de una familia que destacaba en una industria particularmente masculina, la temática de su primer filme ciertamente refleja su vida personal. Por ejemplo, la futura correspondencia que tendría con Antonia Fraser evidencia esta necesidad por destacar y diferenciarse de sus familiares. En una carta Sofia le escribe a Fraser: «Sé que seré capaz de expresar cómo una chica experimenta la grandeza de un palacio, las ropas, las fiestas, los rivales, y ultimadamente, tener que crecer». Podía identificarse con María Antonieta — dice Fraser— « viniendo de una familia fuerte en la que tenía que pelear por su identidad» (2006b: ¶11). Incluso el ritmo lento que caracteriza a sus películas evoca sus años de adolescencia, sobre los que reconoce haber andado sin rumbo fijo mientras sus hermanos mayores ya trabajaban en los

filmes de su padre como asistentes de dirección y sonidistas. Asimismo, el bajo perfil que mantuvo mientras su familia triunfaba a pasos acelerados se manifiesta en su estilo impresionista y la manera relajada en la que dirige a sus actores. En este sentido, «Sofia fomenta la idea de que los eventos de su vida tienen un impacto en su trabajo, que a menudo es interpretado como autobiográfico» (Cook, 2014:217).

Aunque se suponía que *Maria Antonieta* sería la segunda película de Coppola, cuestiones como los derechos de autor, la falta de presupuesto y la lista interminable de personajes versallescos terminaron por posponer el proyecto. En su lugar la directora comenzó a desarrollar una historia original que se convirtió en la multipremiada *Lost in Translation* (2003). Al igual que el personaje de María Antonieta, la soledad de Charlotte (Scarlett Johansson) y Bob (Bill Murray) transmite la sensación de que ambos perdieron su capacidad para cumplir con las expectativas que los demás pusieron en ellos. La falta de entornos familiares a los cuáles aferrarse (la película se desarrolla en Tokyo) acentúa la vulnerabilidad de los personajes y establece un trasfondo extravagante que nos permite verlos crecer. Con *Lost in Translation* Sofia Coppola adquirió renombre internacional, estableció su identidad como autora, se llevó el Oscar al mejor guion original e hizo historia al convertirse en la primera mujer estadounidense en ser nominada al premio de la Academia por mejor dirección.

De cierta manera la visibilidad que Coppola alcanzó con este filme se debe al énfasis que en la década de 1990 se le dio a las prácticas de marketing y *branding* en las industrias mediáticas. Por ejemplo, Alisa Perren (2001) explica cómo las compañías de distribución independiente emularon con éxito las prácticas de los grandes estudios hollywoodenses para lograr que el cine de arte (generalmente de bajo presupuesto) redituara en la taquilla. Esto supuso la creación de grupos o conglomerados enfocados a producciones de este tipo. Como consecuencia se redefinió la identidad y la percepción del cine independiente y aumentó la proliferación de películas que se ubicaban entre el cine *mainstream* y el de bajo presupuesto. Además, las películas de Indiewood —como las llama Geoff King (2009)— dependen de diversas fuentes de financiamiento, muy al estilo de las coproducciones de la posguerra. Sin embargo, lejos de llevar la impronta de los grandes productores de antaño, este tipo de esquema reúne capital de fuentes diversas y permite que los cineastas retengan gran parte de su autonomía creativa. En este contexto se generan las condiciones

operativas para las películas de Sofia Coppola: hasta la fecha todas han sido producidas por American Zoetrope (el estudio independiente fundado por Francis Ford Coppola y George Lucas) en conjunción con otras subsidiarias independientes, y desde *Lost in Translation*, con capital japonés por parte de la productora y distribuidora Tohokushinsha.

Indiewood permite entonces que Sofia Coppola dirija películas sumamente personales, dirigidas a públicos muy específicos y caracterizadas por un estilo y una temática en particular. Su experiencia como directora, guionista, productora, diseñadora de vestuario, actriz, modelo y fotógrafa contribuyeron a establecer con éxito una identidad autoral con tan sólo un par de películas en su trayectoria. Aunque esto se le atribuye generalmente a su pasado privilegiado (como miembro de la dinastía Coppola), se debe también a su posición en la industria cinematográfica contemporánea, en la que:

Hollywood como un centro se ha visto desplazado por una cultura de conglomerados que comprenden diversas operaciones interconectadas, y que al alimentarse unas a las otras, estimulan múltiples acuerdos comerciales. En este contexto, el discurso autoral circula bajo marcas autorales [*authorial brands*] a través de un amplio espectro de escaparates mediáticos que interactúan con otras operaciones mercadotécnicas y culturales (Cook, 2014:217).

Que Coppola se inserta en esta red de conglomerados interconectados queda patente en videos musicales como el de *I just don't know what to do with myself* de The White Stripes (2003). En él, Sofia dirige la secuencia *pole dance* de Kate Moss, una de los íconos internacionales más importantes de la industria de la moda. El video condensa así la industria cinematográfica, la musical y la de la moda. Ejemplos como este abundan en la trayectoria de la directora, siendo el más reciente el comercial del 2013 en el que Natalie Portman promociona la nueva línea de perfume de Miss Dior. Dos años antes Sofia dirigió otro comercial para la misma línea y con la misma actriz. De hecho, la vinculación de cineastas con prestigiosas casas de moda parece una tendencia estable: en 2011, Yves Saint Laurent lanzó un comercial protagonizado por Vincent Cassel y dirigido por Darren Aronofsky para promocionar la nueva línea *La Nuit d l'Homme*. Spike Jonze (otrora esposo de Sofia Coppola) hizo lo propio en el 2008 al dirigir campañas publicitarias para *Nike* y *The Gap*. Basta con ver el pre-

show de la ceremonia de los Oscar para constatar hasta qué punto estas industrias se encuentran fusionadas.

Por último, me parece importante señalar que la influencia del cine europeo constituye uno de los aspectos más distintivos del estilo autoral de Sofia Coppola. Dos cosas acentúan sus conexiones europeas: su ascendencia italo-americana y su segundo matrimonio con el músico francés Thomas Mars (miembro de *Phoenix*).³⁵ Sin embargo, si hay algo en sus filmes que evidencia estas conexiones, definitivamente es la influencia de la Nouvelle Vague, especialmente en la estructura abierta de sus finales: «cuando era adolescente siempre estaba viendo películas de la Nueva Ola francesa y me gustaba mucho cómo los filmes europeos siempre dejaban las cosas en misterio, como la vida es, y no explicando siempre todo, que es quizás un estilo más estadounidense», dice la directora («Entrevista a Sofia Coppola», *Marie Antoinette* [DVD Japón]: 2007). Los filmes de Coppola mantienen así un equilibrio entre elementos clásicos del cine hollywoodense y aquellos que caracterizan al cine de arte europeo. Por eso, aunque sus historias resultan ambiguas y sus personajes se perciben como ambivalentes, las condiciones estructurales en las que surge el peculiar estilo de la directora permiten que sus filmes tengan una acogida al interior de la escena *mainstream*. En este sentido, «ella es muy consciente de la importancia que el estilo autoral europeo tiene en la producción mediática global, al momento de identificar como arte la *oeuvre* de un cineasta, dándole un nicho identitario reconocible que puede ser utilizado como promoción» (Cook, 2014:217).

La singular mezcla de elementos clásicos e independientes es lo que identifica a Sofia Coppola con una elite creativa de jóvenes cineastas cuyos trabajos se extienden a través de diversos rubros de la cultura popular como la moda, la música, el arte y el cine. Su estética «femenina», su obsesión por las superficies y la audiencia juvenil a la que sus filmes van dirigidos son elementos que posicionan su trabajo como una abierta reivindicación de la juventud, la moda, las celebridades y la cultura de masas. Todas estos componentes surgen de su posición como cineasta independiente y de la manera en la que negocia dicha posición para adaptar sus filmes a los demandas de una cultura cinematográfica global. La forma en la que su personalidad se integra en estas negociaciones atraviesa su obra y configura decisiones creativas y estilísticas. En el caso de *María Antonieta*,

³⁵ Su matrimonio con Thomas Mars implicó mudarse a París, una situación que la indujo a retomar el proyecto de *María Antonieta*.

impactan en la forma en que la directora aborda el género biográfico y en la representación del sujeto histórico.

5.2. La producción de *María Antonieta*

Tras el éxito de *Lost in Translation* Sofia Coppola retomó la ambiciosa biografía sobre María Antonieta que había dejado en *stand-by*. Hasta la fecha representa el esfuerzo más grande de la directora tanto en términos de presupuesto como de equipo de trabajo. Y al igual que en *Marie Antoinette* y *La Rosa de Versalles*, Stefan Zweig jugó de nuevo el papel de «instigador». Dean Tavoularis (director artístico en muchos de los filmes de Francis Ford Coppola) leyó la biografía y durante una cena le comentó a Sofia sobre las impresiones que le causó la reina. Al respecto, Sofia dice:

Me planteó un retrato sobre ella, particularmente en un nivel psicológico, que era bastante diferente a los estereotipos que yo me había hecho. Para mí, María Antonieta, había permanecido, sobre todo, como el símbolo de un estilo de vida completamente decadente. Nunca me percaté en ningún momento de que estas personas que tenían que controlar un país eran tan sólo unos adolescentes. Por lo tanto, la vida cotidiana en el Palacio de Versalles, me pareció que era, para estos adolescentes, una forma de aprendizaje en un ambiente tenso y difícil. Fue esta posición y la complejidad de la personalidad de María Antonieta lo que me interesó («Interview de Sofia Coppola par Eleanor Coppola», *Marie Antoinette* [folleto incluido en DVD Francia]: 2007).

De nuevo, el tema de la adolescencia fue lo que la atrajo y lo que la impulsó a realizar otra película sobre la soledad y la incompreensión. En un primer momento Sofia se interesó por la biografía que la historiadora francesa Évelyne Lever publicó en el año 2000 (Lever, 2006). Sofia contactó a la autora y juntas visitaron Versalles y el Petit Trianon, lugares en donde intercambiaron percepciones generales sobre la reina y la posibilidad de una adaptación cinematográfica. Sin embargo, mientras la directora se interesaba en la experiencia interior del sujeto histórico y la forma en la que sentía que le habían arrebatado su adolescencia, Lever prefería los aspectos políticos y más tradicionales de la historia. Estas diferencias provocaron que Sofia abandonara la idea de adaptar su libro, en especial

cuando al año siguiente se publicó en los Estados Unidos una nueva biografía sobre la reina. En ella, Antonia Fraser abiertamente pretendía «aclarar los mitos crueles y las tergiversaciones obscenas que se han asociado a su nombre» (2006a:19). Además, es probable que la mirada externa atrajera a Sofia (Antonia Fraser es inglesa), quien siempre estuvo consciente de la reacción del público ante una película estadounidense que abordaba un mito francés:

Estoy impaciente por saber cómo reaccionarán [los franceses] ante el filme. Recuerdo que ciertas personas me dijeron: “Pero, ¿cómo puedes tú abordar la historia de Francia en inglés y con actores americanos?” Yo hice lo mejor que pude siendo honesta y respetando la importancia del sujeto histórico. Espero que la gente comprenda («Interview de Sofia Coppola par Eleanor Coppola», *Marie Antoinette* [folleto incluido en DVD Francia]: 2007).

El libro de Antonia Fraser recibió excelentes críticas por su meticulosa investigación y por ofrecer una visión distinta y empática sobre la reina. Lejos de ratificar la imagen indiferente y despreocupada que de María Antonieta se conserva en la memoria colectiva, la biografía de Fraser reconstruye a una muchacha en plena adolescencia, más bien divertida y vivaz, pero sin preparación alguna para afrontar las exigencias propias de Versalles y las intrigas políticas que comenzaron a tejerse a su alrededor. La ironía que Fraser plasma es que María Antonieta, a pesar de estar constantemente rodeada de súbditos y sirvientes, seguía sintiéndose sola. Lejos de su familia y de sus amigos, vivía encerrada en una burbuja que no le permitía desarrollar su potencial. Y precisamente este era el enfoque que Sofia Coppola buscaba y que anteriormente había explorado en sus otras películas. Al igual que las hermanas Lisbon y Charlotte, la María Antonieta de Fraser emerge como una figura humana desprotegida y necesitada de afecto que parece enfrentarse a los mismos problemas que cualquier adolescente contemporáneo: la soledad, el amor, la incompreensión, el deseo, la crítica social y la madurez. Sofia le escribió a la autora para referirse a su libro como «el mejor...lleno de vida, no un drama histórico seco» y reiterando lo mucho que había «humanizado» a María Antonieta (Fraser, 2006b).

Y de hecho, la intención por privilegiar una sensibilidad contemporánea —en lugar de reconstruir la del siglo XVIII— fue clara desde el principio. En la fase de pre-producción Antonia

Fraser recuerda lo mucho que la contrarió la primera vez que escuchó sobre «el presente» que Sofia emplearía:

No tenía idea de lo que hablaba [Richard Beggs, el diseñador de sonido]. Incluso se pregunta si el sonido del avión (!!??) que volvió locos a los sonidistas pudiera ser incorporado como muestra. ¿Como muestra de qué? No entiendo para nada esto. Aún más extraña es su referencia al rock'n'roll cuando le pregunté sobre la música. Yo esperaba que me hablara de Gluck, Mozart, ese tipo de cosas —la música que me acompañó en la investigación y en la escritura del libro. Obviamente no se puede referir literalmente al rock'n'roll. Espero que la frase tenga otro significado, que al parecer no entiendo por no ser lo suficientemente *cool* (2006b: ¶127).

Las conjeturas de Fraser presagiaban el rechazo total que Coppola tendría hacia las convenciones del género histórico. Esto es particularmente evidente en los diálogos juveniles y contemporáneos, pero también en la música pop-rock y en la paleta de colores pasteles. En conjunto, se trata de una estética que se aleja considerablemente de los cuadros y los testimonios de la época:

Mi mayor temor era hacer una adaptación histórica fría y seca; una especie de filme de época distante y sin vida que pusiera un punto final sobre el asunto. Quise hacerlo absolutamente a mi manera, como yo lo sentía. En *Lost in Translation* quise transportar al espectador a Tokyo durante algunas horas, que se impregnara con esa atmósfera en particular. Repetí esa intención en Versalles, en el siglo XVIII, al mismo tiempo en que añadía un poco de mis propias ideas. No se trata de una lección sobre Historia. Es una interpretación documentada pero impulsada por mi intención de abordar al sujeto de manera distinta («Interview de Sofia Coppola par Eleanor Coppola», *Marie Antoinette* [folleto incluido en DVD Francia]: 2007).

Es justo decir que Sofia Coppola concibe a María Antonieta como un símbolo contemporáneo de la adolescencia incomprendida. Esto queda patente en muchas entrevistas en las que afirma que la situación de la reina jamás le pareció muy distinta a la que actualmente viven los jóvenes:

Al leer el libro de Antonia Fraser me dio la impresión de que María Antonieta se vio confrontada con los mismos problemas con los que se enfrenta una chica de preparatoria [...] Finalmente es una mezcla de elementos con los que todos pueden identificarse. Esta transición hacia la adultez es casi común a todos los adolescentes, sólo que el marco aquí es particularmente grandioso y “exótico” («Interview de Sofia Coppola par Eleanor Coppola», *Marie Antoinette* [folleto incluido en DVD Francia]: 2007).

Kirsten Dunst (la actriz que interpreta a María Antonieta) evoca esta idea cuando dice que las situaciones del filme le recordaban a la preparatoria, «porque es un mundo aislado y porque crees que es lo más importante o lo único que existe; los rumores pueden arruinar tu vida en la preparatoria. Entonces todas estas emociones están en el filme y son totalmente relacionables» (*Hollywood One on One* [cápsula televisiva], 2006). Esta idea de querer encajar en la nueva escuela es retomada en *The Bling Ring* (2013), el quinto largometraje de la directora que cuenta la historia de cómo el chico nuevo de una escuela se involucra con un grupo de adolescentes que roban casas de celebridades en Los Ángeles. Entre estas casas estaba la de Paris Hilton, una celebridad a la que muchos críticos vincularon con la María Antonieta de Coppola:

La Historia recuerda a la reina por su conducta ociosa, su indiferencia hacia el sufrimiento humano (“Que coman pasteles”) y su muerte en la guillotina, pero el filme histórico de la señora Coppola, que actualmente está en competición [en Cannes], la retrata como a una pobre niña rica, una especie de Paris Hilton de la Casa de los Borbones (Dargis y Scott, 2006: ¶1).

De hecho, la elección de la actriz principal remite a esta lectura de *María Antonieta* como un reflejo sobre la cultura juvenil obsesionada con las celebridades. Kirsten Dunst —con quien Sofia ya había trabajado en *The Virgin Suicides*— es un buen ejemplo de estas actrices que prácticamente nacieron en el seno de la industria del entretenimiento. Con tan solo tres años Dunst fue inscrita en las agencias de modelos *Ford Models* y *Elite Model Management*, para quienes hizo numerosos comerciales de televisión sobre comida y juguetes. Su debut cinematográfico fue a los seis años, cuando interpretó un pequeño papel en el segmento *Oedipus Wrecks* de Woody Allen, incluido en

New York Stories (1989). Al año siguiente apareció como la hija de Tom Hanks en *The Bonfire of the Vanities* (Brian de Palma, 1990) y muy pronto comenzaron a proponerle diversos papeles para series televisivas como *Sisters* (1993) y *Star Trek: the next generation* (1993). Sin embargo, su interpretación como Claudia en *Interview with the Vampire* (Neil Jordan, 1994) fue lo que la lanzó al estrellato a los 12 años, ganándose incluso una nominación a los Globos de Oro por mejor actriz de reparto. Como muchos otros casos de niños actores, Kirsten tuvo problemas para lidiar con una creciente fama que muy pronto la convirtió en una de las adolescentes más cotizadas de Hollywood. Incluso culpó a su madre por obligarla a actuar desde tan temprana edad, y comentaba sobre lo desafortunado que era crecer rodeada constantemente de fotógrafos y entrevistadores (Applebaum, 2005).

Los paralelismos entre el papel de María Antonieta y Kirsten eran evidentes, como ella misma los reconoce:

Pude identificarme con ella porque yo empecé a actuar con tan sólo once años de edad, y desde entonces siempre he estado rodeada de personas adultas, a las que intento complacer. Por ello entendía muy bien la situación en que debió encontrarse María Antonieta cuando tuvo que abandonar su casa y su familia para ir a un lugar donde se encontró con un montón de expectativas y prejuicios sobre ella [...] cuando son tantas las personas pendientes de ti y que esperan mucho más de lo que tú puedes dar puedes sentirte muy aislada y sola [...] creo que Sofia me eligió para interpretar a María Antonieta porque veía en mi esa misma tristeza, esa misma soledad (Diarios de Producción, 2007).

De hecho, el papel fue escrito con Kirsten Dunst en mente, una práctica que en primera instancia evoca la manera en la que los estudios hollywoodenses de la década de 1930 reconstruían al personaje histórico en función de las características que tenía el actor o la actriz. Como resultado, se creaba una nueva historia que, más que retomar como base la historiografía sobre el personaje o el acontecimiento, reflejaba la propia historia de Hollywood con base en la trayectoria de sus productores y sus estrellas (Custen, 1992). Sin embargo, tomando en cuenta que hoy en día la personalidad de las estrellas de Hollywood es algo tan visibilizado (al grado en el que las audiencias perciben sus actuaciones sin separarlas de la trayectoria personal), el *casting* de Kirsten se nos

presenta prácticamente como el caso contrario de las *biopics* de estudio. Por ejemplo, Sofia Coppola menciona que cuando comenzó a leer sobre María Antonieta lo primero que se le vino a la mente fue Kirsten: sintió que al haber incursionado en la industria cinematográfica cuando aún era muy joven, inevitablemente tuvo que haber pasado por experiencias similares a las de la reina. Veía a María Antonieta en Kirsten porque su personalidad y su trayectoria en la esfera pública se acercaban a la de su personaje. Visto así, el personaje no fue modificado en función de la biografía de la actriz; más bien ésta se eligió porque compartía muchas de las características que Sofia veía en el personaje, un personaje que a fin de cuentas, de acuerdo a Coppola, refleja la cultura contemporánea. Como dice Belen Vidal, «a la *biopic* se le encomienda la explicación de una vida completa que sea congruente con otras narrativas en una cultura» (2014:9). En este sentido el legado de María Antonieta como celebridad del siglo XVIII efectivamente se alinea con la trayectoria y la posición de Kirsten Dunst en una cultura contemporánea obsesionada con el culto a las celebridades.

La elección de la actriz bajo esta lógica juega un papel muy importante en hacer que la memoria colectiva de María Antonieta tenga relevancia en la actualidad. El concepto de «un cuerpo demasiado» (*a body too much*) de Jean-Louis Comolli (2009) es particularmente útil para ilustrar esto. De acuerdo al autor, un sujeto histórico representado en el cine cuenta con dos cuerpos: el del actor o el de la actriz, y aquel que condensa la suma de representaciones evocadas por el sujeto («la imaginaria»). El cuerpo del actor se erige entonces como «un cuerpo demasiado», siempre con un exceso de significados históricos asociados a la memoria colectiva del personaje. Podríamos hablar entonces de una rivalidad entre el cuerpo del actor y el del personaje real, algo que no sucede cuando vemos un personaje ficticio que sólo existe para nosotros como el actor que lo encarna —y que por lo tanto, no permite su comparación con otro cuerpo.

En el «cuerpo demasiado» entran en juego dos identidades que coinciden pero que se excluyen mutuamente, pues aunque sepamos, por ejemplo, que Kirsten Dunst no es María Antonieta, al mismo tiempo queremos creer que ella es, en efecto, María Antonieta. Se trata entonces de un «juego de proximidad y distancia, de complicidad y crítica [...] que nos hace pasar de un extremo al otro sin abandonar por completo ninguno de los dos» (Comolli, 2009:69). En este sentido, los filmes históricos, al codificar la historia de una manera mucho más visible que los libros, hacen que creer en ellos sea una práctica problemática, precisamente porque hay mucho que negar

con base en el cuerpo de representaciones previas, es decir, con base en la memoria colectiva que la audiencia retiene sobre el sujeto histórico: «en cualquier medida, siempre hay un conocimiento histórico, un referente que constituye una pantalla para la imagen y que impide que el actor y la *mise-en-scène* se representen como autoevidencia (sólo puedo ser yo) o aserción (¡soy yo!)» (2009:69).

¿Cómo hacerle frente a un «cuerpo demasiado» inherente a la representación cinematográfica de personajes con una memoria colectiva tan sólida como la de María Antonieta? Según Comolli, revirtiendo lo que sucede en la mayoría de los filmes históricos tradicionales: intentar borrar u ocultar al actor bajo el cuerpo del sujeto histórico supuestamente conocido por las audiencias. Por ejemplo, los filmes tradicionales se aprovechan de la memoria colectiva (generalmente difusa) que el espectador retiene sobre el cuerpo histórico, y dan por hecho que el maquillaje y el vestuario son lo único que se necesita para que este cuerpo histórico se fusione con el cuerpo del actor que encarna al personaje. Sin embargo, como se vio con la memoria icónica, para que una representación histórica atraiga a las audiencias, ésta tiene que coincidir con una serie de expectativas forjadas por representaciones previas. En este sentido la memoria colectiva tiene que vincularse con el filme, dejarse ver a pesar de que el actor o la actriz desafían nuestro conocimiento sobre el pasado. Para que esto sea posible:

El “cuerpo demasiado”, revelado en el acto de su repudiación, no deberá permanecer como un trazo de memoria, de lo contrario, la imagen del filme podría prevalecer sobre la imagen de la memoria. También esta tiene que estar inscrita en la actualidad de la visión, tiene que estar manifiesta y regresar de la pantalla hacia la visión del espectador. De hecho, esto solo puede realizarse si es respaldado y conducido por el único cuerpo visible del momento, el del actor (Comolli, 2012:70).

En resumen, para que un filme histórico pueda conectarse con las audiencias, el actor o la actriz tiene que encarnar al personaje que las audiencias conservan en su memoria colectiva: «lejos de hacer que el espectador olvide al actor, se le señala» (2012:71). Y es así como Kirsten Dunst, parecida en muchos aspectos al sujeto histórico (y con una biografía que se vincula con la temática del filme), funge como la interfaz entre María Antonieta y su tiempo, y nuestra realidad

contemporánea. La actriz contribuye entonces a que *María Antonieta* opere como un modelo para el presente, un uso ejemplar de la memoria en el que el recuerdo se convierte en una lección para el presente.

El resto del casting parece contribuir a esta intención por conectar el pasado histórico con las audiencias contemporáneas: Rose Byrne (Duquesa de Polignac) es australiana, Mary Nighy (Princesa de Lamballe) es inglesa, Rip Torn (Luis XV) es de Texas, Asia Argento (Madame Du Barry) es italiana y Kirsten Dunst es de California. Y todos hablan en sus propios acentos. Al respecto Kirsten dice: «me gusta que [la película] parezca un poco descuidada, que no sea perfecta... no utilicé ningún acento ni nada de eso. Todo eso solo puede ser liberador y ayudar a que la gente comprenda por lo que [María Antonieta] estaba pasando» («Making of», *Marie Antoinette* [DVD]: 2013). Jason Schwartzman (Luis Augusto) se suscribe a esta idea cuando señala que al conservar los rasgos de los actores se refuerza la relevancia de la historia en el presente:

No intentábamos hacer un filme histórico, tratamos de hacer una película sobre emociones, sobre sentimientos, sobre la juventud, sobre el poder. Y por eso hablamos de manera casual, no fingimos acentos; hablamos en nuestras voces normales, caminamos de forma que nos parece natural, y hay música rock porque representa el espíritu de la juventud (*Hollywood One on One* [cápsula televisiva], 2006).

En efecto, la música es uno de los aspectos fundamentales que enfatizan los temas juveniles y que transmiten la sensación de que no estamos ante el típico filme histórico. En la fase de pre-producción el dilema era crear una película que no se sintiera como una lección de historia, pero que al mismo tiempo incluyera una banda sonora que retuviera rasgos del periodo reconstruido. La solución —además de incluir piezas clásicas de Jean-Phillipe Rameau (1683-1764), François Couperin (1668-1773) y Antonio Vivaldi (1678-1741)— fue incluir canciones de grupos cuya estética estuviese basada en el siglo XVIII. La banda sonora se compuso entonces por canciones de la new wave que se popularizaron entre finales de la década de 1970 y mediados de la siguiente. Para grupos como Bow Wow Wow, Adam and the Ants, Gang of Four y New Order, el siglo XVIII había sido fuente de inspiración para la letra de sus canciones y para la ropa y los peinados que usaron en sus videos. La música acentuaba la angustia juvenil de María Antonieta: «era como tener un poco de atmósfera y

actitud punk al contar la historia desde el punto de vista de esta joven chica; me parecía una chica rebelde y que tenía un *feeling* punk. Y quería dejar claro desde el principio que esta no es una lección de historia, sino que es sobre nuestro tiempo» («Entrevista a Sofia Coppola», *Marie Antoinette* [DVD Japón]: 2007). La música incluso modeló a personajes como el de Axel von Fersen (el modelo Jamie Dornan), cuyo look estuvo inspirado por la forma en que Adam Ant se vestía cuando tocaba en Adam and the Ants.

El diseño de producción también refleja este mundo adolescente y femenino que la directora buscaba recrear. Más que una reconstrucción realista de la corte de Versalles en el siglo XVIII, se emplearon colores pastel y una fotografía brillante que nos remite a un mundo reciente lleno de vida. Por ejemplo, aunque en un principio se pensó en utilizar los clásicos colores de la realeza (rojo, amarillo y azul), Sofia y K.K. Barret (director artístico) decidieron crear una paleta de colores inspirada en los macarrones de la famosa casa de repostería *Ladurée*. Este Versalles, coloreado en tonos brillantes y pasteles, ciertamente no es el que los cuadros de la época reflejan. K.K. Barret dice al respecto: «No queríamos que los colores sepia comunicaran que estábamos en otra época. Queríamos sentir que estábamos viviendo en esta época, apreciando esta época. Y terminó siendo algo mucho más significativo porque daba la sensación de que los cuadros aún no se habían descolorido, de que estábamos realmente ahí» («Making of», *Marie Antoinette* [DVD]: 2013).

El vestuario fue otro de los elementos de producción que proyectaron la memoria colectiva del sujeto histórico. De hecho, el vestuario fue algo decisivo para crear una historia que resonara en la sociedad contemporánea. Como expliqué en el marco histórico, María Antonieta llegó a Francia en un momento en que la extravagancia se había convertido en la marca distintiva de la moda aristocrática. Fue también la época de los infames *poufs*, aquellos peinados decorados con frutas, juguetes y telas que se alzaban hasta más de medio metro sobre la cabeza de la persona. Más adelante la joven reina protagonizó el gran cambio que se produjo en la moda francesa del siglo XVIII: el periodo en el que comenzaron a usarse prendas más sencillas, naturales y menos sofisticadas. Estas tendencias hicieron que María Antonieta se convirtiera rápidamente en todo un ícono de la moda, una faceta de la reina inherente a la manera en la que hoy en día continúa evocándose su recuerdo. Sofia Coppola siempre estuvo consciente de la centralidad que el vestuario tendría en su

película, y de ahí la importancia de un diseñador capaz de comprender la moda y el estilo del siglo XVIII, pero que también supiera adaptarla al siglo XXI, con un toque distintivo de modernidad.

Esta persona era, sin lugar a dudas, Milena Canonero. Dos veces ganadora del premio de la Academia por *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) y *Chariots of Fire* (Hugh Hudson, 1981), y nominada en otras cinco ocasiones (entre ellas por *The Affair of the Necklace*), Canonero es en la actualidad una de las diseñadoras de vestuario más prestigiosas y reconocidas en la industria cinematográfica. Su experiencia en filmes situados en el siglo XVIII y su interés por expresar emociones y significados por medio de los colores contribuyeron a potenciar la visión intimista y expresionista de Sofia Coppola. Para los vestuarios de *María Antonieta* Canonero se basó también en la paleta de colores inspirada en los macarrones, una decisión que nuevamente alejaba al filme de las representaciones pictóricas de la época. Aunque ciertamente tienen un aire de autenticidad, su función principal era reflejar la experiencia interior de los personajes desde una sensibilidad actual: «Tomamos la esencia de cómo eran las cosas y las estilizamos. Queríamos transmitir más humanidad, más calidez, por tanto, el vestuario debía tener, al mismo tiempo, riqueza y simplicidad, pero con una mirada contemporánea» (Diarios de producción, 2007).

La banda sonora fue crucial en extender el sincretismo entre los siglos XVIII y XXI hacia otras áreas del diseño de producción, como el vestuario. Así lo explica la propia Canonero:

Muchos de nuestros vestidos estaban inspirados en la letra de la canción *I Want Candy*. Elegimos colores y texturas que te recordaban cosas que te gustaría comer. Partimos de un color pálido y suave hasta llegar a tonos más estridentes. Se puede decir que estábamos muy influenciados por la época, pero no queríamos mostrar una mirada clásica. Es más bien una postura estilística. A veces resultó muy estilo rock n'roll (Diarios de producción, 2007).

En cuestión de zapatos —una de las obsesiones de los cortesanos de Versalles— Canonero trabajó muy de cerca con Manolo Blahnik, uno de los diseñadores de zapatos más influyentes en el mundo de la moda. Aunque los zapatos de los personajes rara vez lucen bajo los ampulosos vestidos de corte, la conocida secuencia al ritmo de *I Want Candy* es prácticamente un escaparate de los modelos que Blahnik diseñó ex profeso para la película. Esto demuestra nuevamente cómo *María Antonieta* se inserta en una cultura de industrias interconectadas (que constantemente se refieren y

se apoyan entre ellas) pero también la manera en la que las referencias a la cultura popular contribuyen a hacer que la historia de María Antonieta sea coherente con las narrativas y preocupaciones actuales.

Además, considerando que la moda es un elemento que determina la posición política del personaje cinematográfico (esto se argumentará en profundidad en el análisis del filme), el vestuario en *María Antonieta* funge como una estrategia narrativa tan importante como los propios diálogos y las acciones de los personajes. Esto porque el vestuario, además de vincularse con la obsesión por la moda, ilustra las transformaciones internas del personaje y las circunstancias externas que lo van determinando. Diana Diamond lo expresa así: «El viaje interior de María Antonieta, de la inocencia a la experiencia, de la ignorancia al conocimiento, de la inexperiencia y la frustración al placer sexual y la madurez —todo esto es expresado principalmente a través de los vestuarios de Canonero» (2011:214).

Las decisiones artísticas en torno al vestuario, la *mise-en-scène*, la fotografía, la música y el casting ilustran cómo el diseño general de *María Antonieta* se aleja de las convenciones del género histórico para situarnos en un mundo juvenil que se vincula con narrativas contemporáneas. *María Antonieta* presenta entonces un cúmulo de imágenes y sonidos pop dirigidos a una audiencia acostumbrada a decodificar discursos y significados en la cultura de masas. En este sentido, ofrece una experiencia cinematográfica que hace del pasado algo relevante en el presente, y por lo tanto, permite que los espectadores participen en el proceso de reconstrucción histórica. Desde el punto de vista de Alison Landsberg, estaríamos ante un filme que nos invita a construir memorias prostéticas mediante la identificación con las mismas prácticas consumistas en las que la protagonista participa. Como he intentado demostrar, esta singular visión sobre la reina surge de la identificación de la directora con el sujeto histórico. En consecuencia, se acentúa la naturaleza personal del proyecto, se evidencia la voz discursiva de la autora, y como explicaré a continuación, se moviliza la marca de Sofia Coppola como una herramienta mercadotécnica que reconstruye a María Antonieta como un lugar de memoria.

5.3. *María Antonieta*: un filme de memoria

Una de las herramientas que han probado ser de gran utilidad teórica y metodológica en estudios interdisciplinarios sobre memoria es la noción de *lieux de memoire* de Pierre Nora. Los lugares de memoria son sitios de orden material o ideal que el tiempo y la sociedad eventualmente convierten en elementos simbólicos de una comunidad (Candau, 2000). Dichos sitios evocan un pasado compartido y lo ponen al servicio de preocupaciones o temáticas que por diversas razones se vuelven significativas en el presente. La diversidad de fenómenos que pueden ser considerados de esta manera hace de *les lieux de memoire* uno de los conceptos más operativos para el estudio de fenómenos sociales locales, nacionales e internacionales que utilizan a la memoria como herramienta para ejercer acción sobre el presente.

El concepto de Pierre Nora se encuentra desperdigado a través de la monumental obra (siete volúmenes) titulada *Les Lieux de Memoire*. Fue publicada en Francia entre 1984 y 1992 con la colaboración de alrededor de setenta historiadores —en su mayoría franceses— que abordan diversos temas sobre la historia de Francia. De acuerdo a Nora tres son las dimensiones que constituyen los lugares de memoria:

1. Dimensión material: en un sentido amplio los lugares de memoria son objetivaciones culturales que van desde monumentos y locaciones geográficas hasta acontecimientos, personajes históricos, libros y filmes. Incluso los minutos de silencios son lugares de memoria pues «implican el recorte material de una unidad temporal» (2008:33). En este sentido, cualquier elemento o fenómeno, independientemente de su naturaleza, puede convertirse en un lugar de memoria —siempre y cuando integre las dimensiones restantes.
2. Dimensión funcional: dichas objetivaciones tienen una función social, es decir, que no recordamos por mero capricho o casualidad, sino que todo acto de recordar o de evocar un pasado tiene una intención específica en el presente.
3. Dimensión simbólica: además de que los lugares se objetivan en distintos soportes y con diversas funciones, tienen que tener un significado simbólico, o como dice el autor, «encerrar el máximo de sentidos en el mínimo de signos» (2008:34). Por ejemplo, el monumento conmemorativo al 11 de Septiembre en Nueva York simboliza simultáneamente la muerte de miles de personas, la vulnerabilidad de un país y la esperanza de reconstrucción nacional.

Si bien el concepto de Pierre Nora gira alrededor de memoria, historia y la nación francesa, las memorias que actualmente se producen en cierto país circulan a gran escala por medios masivos de comunicación y trascienden las nociones tradicionales de frontera. En este sentido, la globalización ilustra los procesos por los que las memorias se mueven a través del tiempo y el espacio, tal y como expongo en el capítulo anterior con los ejemplos retomados del discurso periodístico. Al rebasar las fronteras nacionales estas memorias dejan de pertenecer exclusivamente a los grupos específicos que las crearon y pasan a estar disponibles para que otras sociedades se apropien de ellas de formas distintas. Como dice Ann Rigney:

Aunque ha probado ser útil como herramienta conceptual, la metáfora de “lugar de memoria” puede ser engañosa si se interpreta como una remembranza colectiva que se fija permanentemente a figuras, íconos o monumentos particulares. Como sugiere el aspecto performativo del término “remembranza”, la memoria colectiva constantemente se encuentra “trabajando” y, como un nadador, tiene que mantenerse en movimiento para siquiera quedarse a flote. Llevar la remembranza a una conclusión es ya de hecho un olvido de facto (2010:345).

Las dinámicas globales —que actualmente convierten a las memorias en mercancías disponibles para quien pueda costearlas— crean las condiciones y el potencial para que nuevos grupos con nuevas causas se apropien de antiguos lugares de memoria que en un principio estuvieron circunscritos a su lugar de origen. La figura mítica de María Antonieta ilustra entonces cómo un sujeto histórico convertido en lugar de memoria adquiere distintos significados a través del tiempo y el espacio. Por ejemplo, cuando María Antonieta recién llegó a Francia inmediatamente fue codificada como un símbolo de esperanza e ilusión: el nuevo matrimonio representaba el futuro de un país en el que se depositaron expectativas dinásticas (un nuevo sucesor en el trono) y morales (revertir la imagen corrupta y de libertinaje con el que se asoció el reinado de Luis XV). Con el paso de los años el estilo de vida de la reina fue confrontado con las nuevas condiciones sociopolíticas del país, y el símbolo de integridad y bonanza fue sustituido por uno que evocaba la corrupción de la corte, la degeneración sexual y la indiferencia del Antiguo Régimen. Lynn Hunt menciona que en los

libelos revolucionarios es posible identificar «las horribles transformaciones del cuerpo de la reina; el cuerpo que alguna vez fue denunciado por su libertinaje y su desorden se convierte en la bestia peligrosa, en la araña astuta, la vampiresa virtual que drenaba la sangre de los franceses» (2003:134). Incluso después de su muerte, el rechazo a su imagen y todo lo que ella representaba permitió que los republicanos reforzaran sus vínculos entre ellos. En la introducción a su biografía Stefan Zweig señala las nuevas circunstancias históricas que revirtieron esta codificación:

No se ahorró ninguna difamación contra María Antonieta, ningún medio para llevarla a la guillotina: todo vicio, toda depravación moral, toda suerte de perversidad, fue atribuida, sin vacilar, a la *louve autrichienne*, a la loba austríaca, en periódicos, folletos y libros; hasta en la propia morada de la justicia, en la sala del juicio, comparó el fiscal, patéticamente, a la “Viuda Capet” con las viciosas más célebres de la historia, con Mesalina, Agripina y Fredegunda. Tanto más completo fue después el cambio, cuando en 1815, ascendió otra vez un Borbón al trono de Francia; para adular a la dinastía, la figura diabólica fue repintada con los colores más suntuosos: no hay representación de María Antonieta procedente de este tiempo, sin nubes de incienso y aureolas de santidad; la intangible virtud de María Antonieta es defendida airadamente; su espíritu de sacrificio, su magnanimidad, su heroísmo inmaculado, son celebrados en verso y prosa, y un velo de anécdotas, abundantemente impregnadas en llanto, tejido, en general, por aristocráticas manos, envuelve el transfigurado semblante de la *reine martyre*, de la reina mártir (1997:7).

Lo anterior ilustra cómo en un mismo país los significados asociados a un lugar de memoria cambian diametralmente con el transcurso de los años y el surgimiento de nuevas condiciones sociohistóricas. Sin embargo, si esto es así en un mismo país, es de esperar que la resignificación de lugares de memoria en diversos países adquiera las connotaciones más variadas. Por eso, como expliqué en el capítulo de Mímesis 1, María Antonieta se convierte posteriormente en un significante flotante al ser reappropriada por la industria cinematográfica como símbolo de diversas preocupaciones e inquietudes históricamente determinadas: nuevas dinámicas de género durante la Gran Depresión (*Marie Antoinette*), ambivalencia femenina durante la posguerra francesa (*Marie-*

Antoinette, reine de France), símbolo genérico de indiferencia y opresión (*The Affair of the Necklace*) e incluso como reflejo de nuevas corrientes historiográficas (*La Révolution Française*).

Que la literatura, el cine y la televisión se hayan apropiado de María Antonieta en países además de Francia, es prueba de que los lugares de memoria obedecen hoy en día a dinámicas de orden global que no solo se mueven en un ámbito transnacional, sino que constantemente son «reinvertidos con nuevos significados, convirtiéndose así en vórtices auto-perpetuables de inversión simbólica» (Erll, 2011:27). Dejar de considerar a los *lieux de memoire* como entidades estables, y comenzar a verlos como procesos mnemónicos (Rigney, 2011), es redirigir la mirada hacia las dinámicas que permiten que la memoria colectiva se ancle en distintos lugares bajo circunstancias particulares. Como bien lo dice Ann Rigney, «el significado como tal nunca se fija de una vez por todas, sino que es algo que *sucede* en la forma en la que eventos, textos y otros productos culturales son apropiados (una y otra vez, siempre con diferencias)» (2010:348). Lo que es más, la polisemia detrás de las distintas representaciones de María Antonieta (en distintos países y épocas) sugiere que la memoria siempre es un proyecto, y que más que recordar a un personaje histórico por lo que significó en su tiempo, su recuerdo se pone al servicio de un discurso social contemporáneo capaz de impactar en alguna comunidad. Retomando a Pierre Nora, la utilidad de los lugares de memoria radica más en el trazo que dejan que en sus propias determinaciones:

No los acontecimientos por sí mismos sino su construcción en el tiempo, el apagamiento y la resurgencia de sus significados, no el pasado tal como tuvo lugar sino sus reempleos permanentes, sus usos y desusos, su pregnancia sobre los presentes sucesivos; no la tradición sino la manera en que se constituyó y transmitió. En síntesis, ni resurrección ni reconstrucción, ni aún representación; una rememoración. Memoria: no el recuerdo sino la economía y administración del pasado en el presente. Una historia de Francia [o de cualquier otro lugar] pero en segundo grado (Nora, 2008:13).

Entre las objetivaciones culturales que construyen estas historias en segundo grado están las artes como la literatura, la fotografía y el cine. Por ejemplo, Udo J. Hebel (2010) menciona que las memorias sobre los primeros colonizadores en Estados Unidos (las historias de William Bradford y John Winthrop sobre el mito de los Peregrinos y la Colonia de Plymouth) atendían al deseo colectivo

por representar conmemoraciones ficticias sobre un pasado reciente. Representaciones pictóricas posteriores como *The Landing of Christopher Columbus* (John Vanderlyn, 1847) o *The Signing of the declaration of Independence* (John Trumbull, 1820) ilustran cómo el uso de íconos del pasado contribuyó a crear en las personas un sentido de pertenencia hacia una nación en ciernes. Sin embargo, Hebel menciona que la proliferación de novelas históricas y el desarrollo de la fotografía fueron lo que permitió la construcción de lugares de memoria en torno a objetos de la cultura de masas que impactaron a gran escala sobre la población.

Ejemplo paradigmático de esto fue *Gone with the Wind* (1936) de Margaret Mitchell, una novela que evoca con nostalgia los años previos a la Guerra de Secesión. El libro retrata a una sociedad casi idílica conformado por nobles damas y gallardos caballeros apegados al honor y a la lealtad de principios superiores. Dos años después fue adaptada al cine e inmediatamente se convirtió —al igual que el libro— en un ícono de la cultura popular cuyo personaje principal quedó grabado en la memoria colectiva estadounidense. Scarlett O'Hara se erigió entonces en un modelo de referencia para las mujeres de los años cuarenta, o sea, en un símbolo de supervivencia colectiva para quienes vivieron la Segunda Guerra Mundial. Lo mismo sucedió con las generaciones posteriores: Scarlett representó la encarnación de un nuevo feminismo que reflejaba la determinación, el individualismo y el empeño que hacía falta para hacerle frente a un sistema de valores tradicionales y androcentristas (Méndiz, 2011). Fue así que la fotografía y el cine modificaron por completo la configuración de una memoria visual que «inició la conceptualización de lugares de memoria como parte de una cultura mediática moderna» (Hebel, 2010:52).

Filmes como *Birth of a Nation* (D.W. Griffith, 1915), *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939), *JFK* (Oliver Stone, 1991) y *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001) son ejemplos de la literatura y el cine que se han convertido en «trascendentes lugares de memoria fílmica» (Hebel, 2010:53) que moldean la imaginación popular de los estadounidenses. En este sentido, los trabajos artísticos no son meros artefactos sino agentes de cambio social (Gell, 1998). Y si estos cambios sociales reflejan las nuevas dinámicas en las que el arte se produce y se distribuye, habría que interpretar a los lugares de memoria desde las dinámicas globales y culturales en las que actualmente se construyen. Esto representa una nueva perspectiva en el papel que el arte juega como constructor de memorias colectivas, puesto que el énfasis se aleja de productos individuales, para abordar en su lugar los

procesos en los que dichos productos quedan encastrados (Rigney, 2010). Cuando estos procesos —marketing y distribución, por ejemplo— pertenecen a una industria cinematográfica cada vez más global, filmes como *María Antonieta* se nos presentan como manifestaciones específicas de cómo una memoria colectiva internacional es apropiada de manera nacional para volver a proyectarse a nivel transnacional. Identificar la trayectoria o las huellas que van dejando este tipo de lugares de memoria es explorar, en el sentido de Pierre Nora, las historias de segundo grado que circulan y que se reconfiguran constantemente para impactar en las sociedades.

Antes de describir y analizar la red de productos culturales que convierten a *María Antonieta* en un lugar de memoria fílmico es importante definir cómo se constituye lo que Astrid Erll denomina «filme de memoria». Y es que lo que en primera instancia parece obvio se vuelve complejo cuando constatamos que diversas memorias en torno a un mismo tema resurgen con distintas funciones y de manera simultánea en diferentes niveles del recuerdo social. Además, como expuse en Mímesis 1, complejos procesos sociales, históricos y políticos intervienen en la codificación de un medio como un artefacto mnemotécnico. Ante este panorama Erll distingue dos niveles de análisis en torno a los estudios de memoria cultural en los *media*. El primero busca entender al medio como una entidad que literalmente media entre dos o más fenómenos —en este caso, entre el nivel individual y el colectivo de la memoria. El segundo toma en cuenta el impacto que los *media* tienen en la memoria en un contexto de comunicación de masas cada vez más global. Una manera de intentar conjuntar ambas perspectivas —es decir, de elucidar cómo el recuerdo social impacta en individuos implicados en dinámicas globales— es concebir a los medios de comunicación como medios de memoria. De acuerdo a Siegfried J. Schmidt un medio está compuesto de cuatro componentes: instrumentos de comunicación (un filme por ejemplo), medios tecnológicos (como el internet), las dimensiones sociales de esos medios (editoriales, cadenas de televisión) y ofertas mediáticas que resultan de la fusión de dichos componentes, y que sólo pueden ser interpretados en relación al contexto de producción (citado en Erll, 2011:121).

Por lo tanto, los medios de memoria van dejando tras de sí un recuerdo configurado en distintos soportes y con distintas funciones, y se constituyen precisamente en la interacción entre dichos componentes materiales y sociales. Además, como todo recuerdo en la cultura de masas es susceptible de ser apropiado por diversas personas, los medios de memoria pueden ser entendidos

—como lo hace Alison Landsberg— como extensiones de nuestras memorias orgánicas: influyen en nuestro entendimiento sobre el pasado de acuerdo a la naturaleza y las posibilidades del medio en cuestión. Retomando a Marshall McLuhan, el medio en este caso es también la memoria, algo que matiza Sybille Krämer cuando dice que «la función de los *media* como creadores de significados tiene que pensarse como el rastro de algo ausente [las historias de segundo grado de Pierre Nora]; esto explica por qué la función de los *media* generalmente permanece oculta. El medio no es simplemente el mensaje; más bien el rastro del medio es retenido en el mensaje» (citado en Erll, 2011:115).

Tomando en cuenta que el recuerdo no se agota en la representación específica que lo detona, Astrid Erll argumenta que existen manifestaciones culturales que convierten a un «filme sobre historia» en un «filme de memoria». Estas manifestaciones no se encuentran exclusivamente en el producto en sí, sino en lo que ha sido establecido alrededor del mismo: «una compacta red de otras representaciones mediáticas (y acciones representadas por los medios) que preparan el terreno para las películas, orientan la recepción en determinada dirección, abren y canalizan discusiones públicas, y por lo tanto, dotan a los filmes con su significado memorial» (2010:396). Ejemplos de esto son las críticas y reseñas en periódicos y revistas nacionales e internacionales, especiales en televisión sobre el tema que aborda el filme, cuidadosas estrategias de mercadotecnia, mercancía relacionada con el filme, diferentes versiones del DVD (particularmente los segmentos de *Making of* que incluyen entrevistas con los directores, productores y actores, así como información histórica), discursos políticos, controversias académicas, publicaciones de un libro sobre el tema (o inspirados en el filme), y todas aquellas discusiones que de una u otra forma invitan a las audiencias a experimentar el filme de una manera predeterminada. Todos estos procesos intervienen en *María Antonieta* y lo convierten en un filme de memoria cuyo impacto social es potenciado al hacer uso de la memoria colectiva sobre el sujeto histórico y el posicionamiento de Sofia Coppola en la industria.

Hay que señalar que en el caso de las productoras independientes (las que producen el llamado cine de arte) el éxito de un filme no depende completamente de los ingresos en la taquilla: la exhibición es tan sólo uno de los elementos que integran la red de operaciones interrelacionadas que dan a conocer un filme a las audiencias. Al respecto Debra Ramsey dice que «hoy en día los ingresos en la taquilla son regularmente igualados, incluso eclipsados, por ventas y rentas del DVD.

En parte por las consecuencias de estas tecnologías, los *media* en general, gradualmente se experimentan no como momentos fugaces sino como mercancías consumistas y objetos físicos en espacios domésticos» (2013:53). De ahí que tras el éxito crítico y financiero de *Lost in Translation*, la tibia recepción de *María Antonieta* en ambos rubros (las críticas fueron dispares y apenas se recuperó la inversión total en el filme) se halla compensado con un despliegue de operaciones mercadotécnicas cuyas repercusiones continúan manifestándose.

Por ejemplo, además de ser un filme orientado hacia un público juvenil —que en los últimos años se ha convertido en el principal consumidor de la cultura de masas (Morduchowicz, 2008a)— *María Antonieta* recibió una amplia cobertura en prestigiosas revistas de moda como *Vanity Fair*, *Elle* y *Cosmopolitan*. *Dazed and Confused*, una revista dedicada a la música, el arte y la moda editó en noviembre del 2006 un número completamente dedicado a Sofia Coppola con motivo del estreno de *María Antonieta*. Las tipografías imitaban el título del filme y la mayoría de los contenidos eran pequeñas entrevistas, comentarios y fotografías de la directora (en posiciones y decorados muy similares a los de su personaje Charlotte en *Lost in Translation*) que destacaban su posicionamiento en la industria cinematográfica: hermana del productor y guionista Roman Coppola, hija de Francis Ford Coppola, asidua colaboradora del productor musical Brian Reitzell, esposa del vocalista de la banda Phoenix, amiga del artista Richard Prince, etc. La revista hacía uso de la marca en la que Sofia Coppola se había convertido, y enfatizaba el estilo personal y las competencias artísticas de la directora. Como en *Vogue* (que abordo a continuación) y *Vanity Fair*, el número tenía un componente fuertemente publicitario que a veces parecía opacar el contenido editorial sobre *María Antonieta*: información histórica y notas sobre la producción del filme. De hecho, el aspecto sobre la película que la revista focalizó fue la banda sonora, anticipando el lanzamiento del disco doble de Sony. Al igual que el filme la revista interperlaba a un público fuertemente relacionado con el consumo y la cultura de masas.

Aunque muchas otras revistas cubrieron de forma similar el estreno de *María Antonieta*, la aparición más notable de la película fue en la legendaria *Vogue*, una elección para nada casual tomando en cuenta la manera en la que el vocablo había penetrado en la cultura de masas, y por ende, en el imaginario colectivo de miles de personas. Originalmente la palabra se refiere a un tipo de baile caracterizado por movimientos rígidos y angulares (como poses de modelo) que fue

desarrollado por latinos y afroamericanos en los *ballrooms* de Harlem durante la década de 1960. El baile se hizo particularmente popular en la escena *gay underground* de los clubes nocturnos de Nueva York. En estos clubes el baile comenzó a diversificarse en estilos más específicos. Por ejemplo, el «Vogue Fem» se inspiraba en movimientos femeninos provenientes del ballet y el baile moderno, así como en gestos y poses corporales asociadas con las famosas estrellas de Hollywood de la época. En 1990 este baile se puso de moda en la cultura de masas a raíz del lanzamiento de la canción *Vogue* de Madonna. La letra de la canción se inspiró en el baile y contó con un video dirigido por el cineasta David Fincher. En él, Madonna interpreta diversas coreografías vogue mientras homenajea —a través de la letra— a numerosas estrellas de la época dorada de Hollywood como Greta Garbo, Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, Joe DiMaggio, Marlon Brando, Grace Kelly, Katharine Hepburn, Rita Hayworth, Fred Astaire, Gene Kelly y Bette Davis.

Tanto la canción como el video evidenciaron cómo la influencia posmoderna de Madonna había hecho resurgir el baile vogue en los clubes nocturnos. Además, la canción fue un éxito a nivel internacional y se mantuvo en los primeros lugares durante varias semanas en las listas de popularidad de más de 30 países, entre los que se incluyen Australia, Canadá, Japón, México, Inglaterra y por supuesto, Estados Unidos. Al convertir un movimiento subcultural en un producto para las masas, Madonna creó las condiciones para que:

El voguing continúe forjando una trayectoria de relevancia global a través de sus innumerables referencias a la cultura global, a la celebridad y a la moda. Mediante estrechos vínculos con el incesante éxito comercial de Madonna —una mujer reconocida por sus constantes reinvisiones y reencarnaciones comerciales— el voguing se ha consolidado en una marca inequívoca de la sociedad global. [...] Además, el voguing sigue teniendo relevancia gracias a un intercambio recíproco de influencias con el entretenimiento comercial (Ursprung, 2012:¶19).

Prueba de la influencia del vogue en el mundo del entretenimiento (y en la memoria colectiva de la reina) fue la presentación en vivo más memorable de *Vogue* en junio de 1990 durante la ceremonia de los MTV Video Music Awards. En dicha presentación Madonna apareció vestida como María Antonieta y recreó su video musical en un decorado que evocaba las suntuosas estancias de

Versalles. Los bailarines, ataviados también con vestuarios del siglo XVIII, transmitieron la atmósfera de decadencia y libertinaje asociada con la última reina de Francia: mientras unos esnifan rapé, otros hunden sus caras en los pechos de la intérprete. Cabe destacar que el vestido que llevaba Madonna (y que en varias ocasiones levantaba para dejar ver su ropa interior) fue uno de los que Glenn Close usó en el filme *Dangerous Liaisons* (Stephen Frears, 1988), basado en la novela *Les liaisons dangereuses* (1782) de Pierre Choderlos de Laclos. Tanto el filme como la novela se ubican durante el reinado de María Antonieta (el autor fue capitán de un regimiento durante la Revolución Francesa), por lo que el vestido de Close funge como una suerte de enlace entre las industrias del cine, la moda y la música que contribuye a evocar una memoria colectiva sobre la reina y su tiempo. Esta memoria colectiva —producto de una cultura de industrias y conglomerados interconectados— se cristaliza en la presentación de Madonna.



Imagen 20. Madonna durante la presentación en vivo de *Vogue* en los MTV Video Music Awards de 1990.

Por ello, cuando *María Antonieta* se estrenó en el 2006 la revista *Vogue* capitalizó este acervo cultural al dedicarle al filme de Sofia Coppola el famoso *September Issue*: la edición más voluminosa (cerca de mil páginas) que anualmente lanza la revista. En la portada aparece Kirsten Dunst con un vestido rosa dieciochesco y un *pouf* bastante elevado que evoca una imagen arquetípica sobre la reina. El título —«*Kirsten Dunst as the Teen Queen who Rocked Versailles*»— alude simultáneamente al filme, a la música y por supuesto, a la moda. Incluso el banner en la parte inferior —«*Fashion Rules!*»— condensa en dos palabras la temática juvenil del filme, la realeza del personaje y al gusto de éste por la moda. La revista incluye un reportaje de Kennedy Fraser titulado «*Teen Queen*», en el

que se explica cómo la joven reina utilizó el sistema de la moda de Versalles para forjarse un estilo propio con el que desafió a sus enemigos y a la rígida etiqueta del palacio. También se incluye un extracto de *Queen of Fashion* de Caroline Weber, resaltando, por supuesto, la importancia de la moda y el estilo de vida de la reina. Ambos textos están acompañados por soberbias fotografías de Kirsten Dunst usando los vestidos de Milena Canonero y de prestigiosas casas de moda como *Chanel*, *Dior*, *Rochas* y *Balenciaga*. Incluso se crearon vestidos exclusivos para *Vogue* diseñados por John Galiano, Alexander McQueen, Oscar de la Renta y Nicolas Ghesquière. Las fotografías fueron tomadas por Annie Leibovitz, famosa por sus retratos de celebridades como Michael Jackson, Luciano Pavarotti, Kate Moss y la reina Elizabeth II. La cobertura que Leibovitz realizó del mítico tour de los Rolling Stones (*The Rolling Stones' Tour of the Americas '75*) y su legendaria foto de John Lennon y Yoko Ono para la portada de *Rolling Stone* (1981) la convirtieron automáticamente en una de las fotografías más influyentes de la industria del entretenimiento. Como puede verse, su línea de trabajo encajó perfectamente con el *zeitgeist* que captura el filme de Coppola: moda, celebridad y cultura pop.



Imagen 21. Kirsten Dunst en la portada del September Issue 2006 de *Vogue*.

Las fotografías de *Vogue* fueron tomadas en el Palacio de Versalles, aprovechando el acceso sin precedentes que supuso rodar *María Antonieta*. Como menciona Pierre Nora, el Hôtel de Soubise (donde se guarda una parte de los Archivos Nacionales de Francia) y el palacio de Versalles son auténticos lugares de memoria, «espejos del mundo y de una época» (1992:37) que cobran significación por todos los acontecimientos que tuvieron lugar en ellos. «Fue increíble porque Versalles es un personaje por sí mismo —dice Kirsten Dunst. Estar en el mismo lugar donde ella se casó, donde en verdad interpretó en su pequeño escenario, en su mini ópera. Estar en esos lugares y ya sabes, tocar algo y pensar: oh, me pregunto si vieron a través de esta ventana y tocaron esta tela» (*Hollywood One on One* [cápsula televisiva], 2006). De hecho, con *María Antonieta* Coppola se convirtió en la primera directora en tener libre acceso al imponente monumento histórico. «Me dieron más facilidades para acceder al palacio de Versalles que al *Hyatt* de Tokyo durante el rodaje de *Lost in Translation*», declara la realizadora (Diarios de Producción, 2007). Como se ve en el *Making of* de la película, Sofia recibió las llaves de los salones y las estancias más restringidas del palacio, algo visible en las fotografías de *Vogue* que muestran a Kirsten Dunst yaciendo despreocupadamente — con un vestido Oscar de la Renta de 12,000 dólares— sobre unos sillones de los apartamentos del Hôtel de Soubise.



Imagen 22. Kirsten Dunst en el Hôtel de Soubise, un pequeño palacio en donde también se rodaron varias secuencias de *María Antonieta*.

Ya en la misma edición de *Vogue* puede apreciarse la tendencia que fue marcando el estreno de la película, es decir, las primeras manifestaciones de un «filme de memoria». Un anuncio de la controvertida línea *Hot Baroque*³⁶ —que lanzó la división italiana de *Dolce & Gabbana*— muestra a varios modelos usando pelucas y ropas del siglo XVIII sobre un decorado que evoca la época del antiguo Imperio Romano. Lo interesante es que en el centro de la fotografía aparece una especie de Julio César. Con todo y su corona de hojas doradas, el hombre yace desnudo sobre un *chaise longue* en una posición muy similar a la de Kirsten Dunst en la primera toma de *María Antonieta*. De su boca le escurre vino tinto que resbala hasta su mano, aludiendo simultáneamente al hedonismo romano y a la sangrienta muerte del personaje histórico...



Imagen 23. Los anacronismos «coppolianos» y la posición del personaje central evocan la estética de *María Antonieta* en este anuncio de *Dolce & Gabbana*.

La contraparte adolescente (en la misma revista) fue la campaña de *Juicy Couture*, una línea de ropa especializada en accesorios y vestimenta casual. En uno de los anuncios una modelo lleva

³⁶ La campaña generó mucha controversia e incluso fue censurada en Inglaterra debido al contenido violento de las imágenes. Las fotografías fueron diseñadas para evocar la época de Napoleón Bonaparte y muestran a modelos blandiendo cuchillos y pistolas, e incluso aparecen cadáveres.

puesta una enorme peluca rosada³⁷ y un vestido de época mientras sostiene una botella gigante del nuevo perfume estampado con lo que parece ser un sello real. En otra fotografía, aunque la modelo lleva un vestido contemporáneo, aparece recostada sobre sillones tipo *chaise longue* y rodeada de macarrones, pastelillos, cajas de regalo y otro tipo de postres y accesorios coloridos. La fotografía recrea prácticamente —una vez más— la primera toma de *María Antonieta* en la que Coppola nos presenta a su heroína rodeada de pasteles y con actitud indulgente.



Imagen 24. Campañas publicitarias de Juicy Couture con María Antonieta y el hedonismo del Antiguo Régimen como trasfondo.

«Hay algo inherentemente “Que coman pastel” sobre la alta costura», escribió Alix Browne en su artículo «*Let them wear couture*» para *The New York Times*, tres meses antes de que se estrenara *María Antonieta* a nivel mundial:

Primero fue la biografía intimista sobre María Antonieta de Antonia Fraser; después el alboroto sobre la fragancia favorita de María Antonieta, *Sillage de la Reine*, que sin sorpresa alguna terminó siendo demasiado costoso para reproducirse. ¿Después? El súper anticipado filme de Sofia Coppola basado en la extravagancia descontrolada de la reina adolescente. M.A., al parecer, es oficialmente una marca. Su gusto por la moda se hizo evidente en las nubes de lazos, tul y plumas de Chanel, Valentino, Givenchy... incluso en la casa Lacroix, en

³⁷ Kirsten Dunst utiliza una peluca similar —rosa, aunque no tan exagerada— en una de las escenas del Petit Trianon.

donde estuvo presente la simbólica reina de Arles, sentada en un lugar de honor al final de la pasarela. María Antonieta finalmente arribó a París, a la casa Christian Dior, donde el diseñador John Galliano proclamó a su musa platinada. Pero para entonces ya era muy tarde. Juzgando por las bastillas salpicadas de sangre falsa y el look salvaje y poseído en los ojos de todas las modelos, la revolución estaba a toda marcha y la pobre reina ya había perdido su cabeza (2006:¶1).

Las imágenes de la reina en el mundo de la moda «muestran que María Antonieta ha sido venerada y ridiculizada, guillotizada y resucitada, parodiada y exhibida una y otra vez en la pasarela» (Diamond, 2011:203). Por ejemplo, diseñado para la campaña *Masquerade and Bondage* de Christian Dior (2000), el vestido «María Antonieta» de John Galliano evocó los excesos de la reina más conocida de Francia —incluso obviando los retratos bordados de María Antonieta que adornaban ambos lados de la falda. En el lado izquierdo el diseñador colocó un retrato de María Antonieta que la presentaba en su notorio look de pastorcilla, una imagen en sintonía con el recuerdo social de una reina frívola y desinteresada. En el panel derecho la imagen era más siniestra: la reina —vestida con tan solo un sencillo vestido blanco— dirigiéndose hacia la guillotina. El retrato era una recreación del famoso boceto que el pintor Jacques-Louis David realizó mientras la otrora reina de Francia se dirigía al cadalso (Weber, 2006a).

En este punto es interesante señalar que las viñetas complementarias del vestido de Galliano expresan perfectamente la trayectoria sartorial de María Antonieta: desde el estilo de vida extravagante que explotó en sus años de juventud hasta los sencillos atuendos bucólicos que auguraron su derrota definitiva. Sin embargo, como Caroline Weber afirma, la yuxtaposición de dicha trayectoria en la propia tela del vestido establece una relación directa entre el estilo de vida de la reina y su propia caída: «parece implicar que su destino como ícono, tanto de la frivolidad del Antiguo Régimen como de la venganza revolucionaria, —de caprichosa y arrogante mascarada y de *bondage* político y letal— se encuentra estrechamente entrelazado con la historia de su aparador» (2006a:2). Los detalles en el vestido de Galliano sugieren —como bien lo explica Weber en *Queen of Fashion*— que el destino de María Antonieta estuvo inextricablemente unido a sus elecciones sartoriales.

En este sentido no sorprende la manera en la que la industria de la moda, con motivo del estreno de *María Antonieta*, haya explotado al máximo la memoria colectiva de una reina con mucho estilo. A fin de cuentas el filme reconstruye a María Antonieta y a la corte de Versalles a partir de una cultura en la que el consumismo y el culto a las celebridades se han constituido en la marca distintiva del momento histórico. Y como queda plasmado en el filme, esto se vincula directamente con la obsesión que María Antonieta tenía con la moda y la fama. «Te consideran ridículo y superficial si te interesa la moda... Pero creo que puedes ser sustancial y al mismo tiempo estar interesado en frivolidades», dice Sofia Coppola (citada en Lofbrutto y Morrison, 2012:111). Y de hecho, Coppola definió su propia identidad como cineasta al explorar una amplia gama de opciones en el mundo del entretenimiento. Su incursión en el mundo de la moda como diseñadora, fotógrafa, modelo y directora constituye un elemento idiosincrático que se proyecta sobre el personaje cinematográfico.



Imagen 25. Vestido «María Antonieta» de John Galliano para la campaña *Masquerade and Bondage* de Christian Dior (2000).

Por lo tanto, en vista de que *María Antonieta* examina cómo la joven reina utiliza a la moda como estrategia para obtener influencia política y empoderamiento personal, autoras como Diana Diamond (2011), Suzanne Ferriss y Mallory Young (2010) consideran al filme como el epítome de lo que ha venido llamándose la «tercera ola del feminismo». En esta corriente «la política fue subsumida por la cultura, y el feminismo reclamó a la moda, el consumo, las chicas materiales, la música hip hop y el rompimiento de roles de género como esferas de empoderamiento femenino» (Diamond, 2011:208). Ferriss y Young explican que esta tercera ola surgió del individualismo y el materialismo de mujeres jóvenes. Habiéndose beneficiado de las primeras etapas feministas, estas mujeres fueron adquiriendo —a mediados de la década de 1980 y a principios de la siguiente— posiciones altas en el mundo profesional que poco tenían que ver con los antiguos movimientos políticos de liberación femenina. La teoría poscolonial y la ruptura de antiguos roles de género (visibles en *Marie Antoinette* de W.S. Van Dyke) fueron expresados a través de la vestimenta, la moda, los tatuajes, zapatos de diseñadores y en general, en la llamada *girlie culture*. En este sentido, la moda para las feministas de la tercera ola no es sólo un medio de distinción: constituye una herramienta para afirmar la identidad y obtener un tipo de empoderamiento que de otra manera sólo se lograba por la vía política, en el sentido más tradicional de la palabra.

Por el contrario, la política comenzó a ser vista en el sentido con el que Caroline Weber interpreta las decisiones sartoriales de María Antonieta. Esta definición de política es retomada de Keith Michael Baker, uno de los autores contemporáneos más prolíficos en temas sobre la Revolución Francesa y en cómo ésta comenzó a forjar una cultura política moderna:

La política... depende de la existencia de representaciones culturales que definen las relaciones entre actores políticos, de manera que permite a individuos y a grupos reclamar concesiones entre ellos y hacia el todo. Dichas demandas son inteligibles y vinculantes en la medida en que los actores políticos implementan recursos simbólicos en común reconocidos por los miembros de una sociedad política, de tal forma que refinan y redefinen las implicaciones de dichos recursos... Por lo tanto, la contestación política se manifiesta en los esfuerzos competitivos que movilizan y controlan las posibilidades del discurso político y social, esfuerzos con los que el discurso en cuestión es extendido, reutilizado y —en ocasiones— radicalmente transformado (citado en Weber, 2006a:343).

Así como Weber argumenta que María Antonieta y los revolucionarios reconocían a la vestimenta como un «recurso simbólico» que les permitía reclamar «concesiones entre ellos» y sus enemigos, la tercera ola feminista considera a la moda como un recurso emblemático para negociar posiciones de poder y reivindicar identidades y autonomía personal. De hecho, Sofia Coppola (quien de acuerdo a Diamond [2011] forma parte del bajísimo nueve por ciento de mujeres directoras) puede ser vista —tomando en cuenta su trayectoria en la industria del entretenimiento— como un producto de la tercera ola feminista que integra en su trabajo música, arte, cine y moda.

La compleja y contradictoria relación entre moda y feminismo fue señalada hace unos años en un artículo del *New York Times* titulado «Admit it, you love it, it matters» (2007). Según Diana Diamond el texto resume perfectamente la forma en la que:

La moda, vista como burguesa, *girly*, antifeminista, conformista, elitista, frívola, anti-intelectual, y como un hijastro cultural que a duras penas merece la atención brindada hacia la más menor de las artes, está siendo suplantada por una visión en la que la moda funciona como una potente fuerza cultural y económica, y como una herramienta para analizar la historia, la política y la expresión creativa (2011:210).

Como consecuencia, la importancia que en *María Antonieta* se atribuye al vestuario, a las superficies, y en general, a la moda como mecanismo de agencia personal, fue utilizada como punta de lanza para reivindicar esta visión política en conformidad con la tercera ola feminista. Manifestaciones del filme de memoria en esta dirección aún pueden observarse, pues «la fascinación actual por María Antonieta en el mundo de la moda, aunque claramente vinculada con el boom económico previo al 2007, no ha muerto con su deceso» (Diamond, 2011:206). Y es que si *María Antonieta* contribuyó a hacer del sujeto histórico toda una marca (como sugiere Alix Browne), «la más reciente post-recesión de *couture* inspirada en María Antonieta reafirma esta profecía» (Diamond, 2011:207).

Por ejemplo, en el 2009 la casa *Dior* lanzó su famoso comercial para la línea *J'Adore*. El cortometraje muestra a Charlize Theron llegando al Palacio de Versalles y abriéndose paso entre una multitud de paparazzi. Mientras la visten con prendas y accesorios de *Dior*, la actriz intercambia breves miradas con Marlene Dietrich, Grace Kelly y Marilyn Monroe, íconos de Hollywood que en su

momento estuvieron estrechamente vinculados con la industria de la moda. De hecho, en el contexto del cortometraje (una pasarela de *Dior* en Versalles), las difuntas actrices son revividas como reinas contemporáneas de la moda, un planteamiento que resume adecuadamente el espíritu de *María Antonieta*. La idea adquiere peso cuando Charlize Theron entra en la Galería de los Espejos en medio de una lluvia de flashes que inunda la estancia. Como el filme, el comercial nos recuerda el profundo arraigo hacia el culto de la moda y las celebridades en el que la cultura contemporánea se halla inmersa.



Imagen 26. La Galería de los Espejos en Versalles como escenario en el que confluyen la moda, la celebridad y el cine. Fotograma del comercial *J'adore* de Dior, dirigido por el ganador del Oscar Jean-Jacques Annaud.

Tres años después la misma casa de moda lanzó un par de cortometrajes con una visión muy similar a la que Sofia Coppola plasma en su filme. En el primero —titulado *Secret Garden*— una modelo se pasea por las principales estancias del Palacio de Versalles. Al igual que en *María Antonieta* los vestidos de esta modelo cambian ininterrumpidamente cada dos o tres segundos. En relación a esto, Susanne Ferriss y Mallory Young dicen que:

Los constantes cambios de vestuario son una de las marcas distintivas del filme. La plétora de vestuarios que Dunst usa en el filme es abrumadora. Aparece con más de sesenta vestidos, ninguno por más de unos pocos minutos, algunos por tan sólo unos segundos. A veces, el set

del filme se convierte en poco más que una pasarela de moda del siglo XVIII (Ferriss y Young, 2010:105).

La música de *Secret Garden* también parece imitar a *María Antonieta: Enjoy the Silence* de Depeche Mode no suena tan fuera de lugar cuando ya Coppola había acostumbrado a sus audiencias a escuchar *I Want Candy* en la *chambre de la reine*. Otra canción de la misma banda (*Behind the Wheel* LP Mix) fue empleada para rodar *Secret Garden 2*, un remake del primer comercial pero situado en el Grand Trianon y sus boscosos alrededores.



Imagen 27. Fotograma de *Secret Garden* dirigido por Inez van Lamsweerde y Vinoodh Matadin.

Ejemplos como estos enmarcan la memoria colectiva del sujeto histórico tomando como base la estética de *María Antonieta*. En la lógica del filme de memoria, «todos estos anuncios, comentarios, discusiones y controversias constituyen los contextos colectivos que canalizan la recepción de un filme y lo convierten potencialmente en un medio de memoria cultural» (Erll, 2010:396). Visto así, los textos se convierten en contextos que a su vez inspiran nuevos textos. Estos últimos contribuyen a reproducir la configuración de la memoria colectiva dispuesta en el texto «original». Ejemplo reciente de esto es la línea de ropa *Let them eat cake* que el diseñador mexicano Noé Roa lanzó a principios de 2014. Como mencioné en la introducción, al preguntársele sobre las fuentes de inspiración de su línea de ropa el leonés contestó sin empacho: «Vi unas cuantas veces *María Antonieta* de Sofia Coppola para entrar en el *mood*» (citado en Hernández, 2014:¶12).

Con todo, la transformación de *María Antonieta* en un filme de memoria nunca se limitó a la industria de la moda. En 2006 (mismo año en que se estrenó *María Antonieta*) comenzó a transmitirse *Marie-Antoinette* (Francis Leclerc e Yves Simoneau, 2006), una producción televisiva³⁸ que pretendía contextualizar al personaje de Coppola desde una visión más académica. La película presenta el formato de un documental y contó con la asesoría de la historiadora Chantal Thomas. Seis años después esta autora vendería los derechos de su exitosa novela *Les adieux à la reine*³⁹ para que el director francés Benoît Jacquot ofreciera su propia visión sobre la reina. Aunque el filme (titulado igual que el libro) se toma ciertas libertades artísticas con respecto al material original, ambos textos se enfocan en el ocaso del Antiguo Régimen, justo cuando la corte de Versalles entra en pánico al enterarse de la toma de la Bastilla. Las declaraciones del director sugieren una especie de vínculo entre su filme y el de Coppola:

Me gusta mucho [la versión de Sofia Coppola]. Hace un mes nos encontramos en un aeropuerto de Nueva York y me dijo que ella también había visto mi trabajo y creía que estaban en perfecta sintonía. Su película termina donde empieza la mía. Mi película dura tres noches y cuatro días. Para reflejar toda la vida de María Antonieta se necesita una tercera, para los dos años que le quedan antes de que le corten la cabeza. Una se hizo en Estados Unidos, otra en Francia. ¿Por qué no rodar una tercera en España? (citado en Arenas, 2012: ¶15).

Junto al cine, la industria editorial jugó un papel importante en la configuración del filme de memoria. Casi con el mismo ritmo con el que las casas de moda explotaron la imagen de la reina las editoriales comenzaron a publicar numerosas biografías, ensayos y novelas históricas sobre el tema. Por ejemplo, el estreno de *María Antonieta* en Francia estimuló la producción histórica en torno a temas poco conocidos en la cultura popular.⁴⁰ Algunas de las biografías publicadas fueron «*Madame de Polignac et Marie-Antoinette: une amitié fatale*» (Nathalie Colas des Francs, 2008), «*Madame Elisabeth: soeur de Louis XVI*» (Anne Bernet, 2013), «*Marie-Thérèse de France: L'orpheline du Templer*» (Hélène Becquet, 2012), «*Rose Bertin: couturière de Marie-Antoinette*» (Michelle Saporì,

³⁸ En México se transmitió por Canal 22 bajo el nombre de *La verdadera historia de María Antonieta*.

³⁹ La novela ganó el prestigioso *Prix Femina* y se tradujo a más de veinte idiomas.

⁴⁰ La división francesa de Amazon registra cerca de 200 títulos nuevos o reeditados entre el 2006 y el 2014.

2010), «*Louis XVII est-il mort en auvergne*» (Jean-Claude Autruc-Laurencon, 2012), «*Madame Campan: première femme de chambre de Marie-Antoinette*» (Inès de Kertanguy, 2013) y «*Testament et manifeste de Louis XVI*» (Jean-Christian Petitfils y Jacques de Saint Victor, 2014). Todas ellas abordan la vida de personajes poco conocidos para el público en general: las amigas favoritas de María Antonieta (la princesa de Lamballe y la duquesa de Polignac), su modista (Rose Bertin), su primera hija (María Teresa) y su cuñada (Madame Élisabeth). También surgieron nuevas biografías «visuales» sobre la reina como «*Marie-Antoinette 1755-1793 : Images et visages d'une reine*» (Annie Duprat, 2013) e infinidad de libros sobre la historia de Versalles y el Petit Trianon: «*Versailles*» (Pierre Arizzoli-Clémentel, 2013), «*Dictionnaire amoureux de Versailles*» (Franck Ferrand, 2013), «*Versailles: Le Château, les Jardins, les Trianons*» (Béatrix Saule y Mathieu Da Vinha, 2013), «*L'Album de Marie-Antoinette: vues et plans du Petit Trianon à Versailles*» (Pierre Arizzoli-Clémentel, 2008) y «*Trianon: le domaine privé de Marie-Antoinette*» (Christian Duvernois, 2008).

En habla inglesa, además de las obras de Antonia Fraser y Caroline Weber, la tendencia ha sido —al menos en Estados Unidos— escribir novelas históricas. Algunas de estas son: «*Marie Antoinette, Serial Killer*» (Katie Alender, 2013), «*Abundance, a novel of Marie Antoinette (P.S.)*» (Sena Jeter Naslund, 2007), «*The Bad Queen: Rules and Instructions for Marie-Antoinette*» (Carolyn Meyer, 2011), «*The Hidden Diary of Marie Antoinette: a Novel*» (Carolly Erickson, 2006), «*Marie Antoinette: An Erotic History*» (Simone Holloway, 2012) y «*The Secret Diary of a Princess: a novel of Marie Antoinette*» (Melanie Clegg, 2014).⁴¹ Incluso se publicó entre 2011 y 2013 una trilogía de novelas sobre María Antonieta a cargo de la autora Juliet Grey: «*Becoming Marie Antoinette*», «*Days of Splendor, Days of Sorrow*» y «*Confessions of Marie Antoinette*». La parte académica tampoco se quedó corta (se tradujeron muchos de los libros franceses y se editaron nuevos libros sobre la familia real y la Revolución) pero llaman la atención aquellas publicaciones que poco tienen que ver con el sujeto histórico y que evidencian la carga simbólica tan polisémica que la última reina de Francia sigue teniendo en la memoria colectiva: «*The Marie Antoinette Diet: Eat Cake and Still Lose Weight*» (Karen Wheeler, 2014) y «*Mom, I Want to Speak to Marie Antoinette: A Story About Traumatic Brain Injury, Abuse, Death, Divorce, Love & Laughter*» (Wendy Gaynor, 2013).

⁴¹ Esta autora publica exclusivamente novelas sobre María Antonieta a través de su editora digital *Madame Guillotine*.

En el idioma español la mayoría de las publicaciones provienen de España y Argentina. Entre ellas están las traducciones del libro de Antonia Fraser, la novela de Carolly Erickson («*El diario secreto de María Antonieta*») y la biografía de Evelyne Lever («*María Antonieta: la última reina de Francia*») que Sofia Coppola intentó adaptar en un principio. Las reediciones incluyen la ya famosa biografía de Stefan Zweig y varios libros clásicos de Jules Michelet («*Mujeres de Revolución*», «*Historia de la Revolución Francesa*»), uno de los historiadores que contribuyeron a difundir una visión romántica sobre la Revolución Francesa. También hubo producción original en el idioma español. Algunos de estos libros son «*María Antonieta*» de Catalina de Habsburgo y las novelas históricas «*La Nodriza*» (María Vallejo, 2007) y «*El Amante de la Reina*» (Sixto Sánchez, 2012). Merecen mención especial dos publicaciones españolas muy particulares. La primera es el epistolario entre María Antonieta y su madre titulado «*Consejos Maternales a una Reina*». La colección de cartas (editada por el periodista Blas Matamoro) enviadas entre madre e hija abarca el periodo 1770-1780, y representa la primera vez que se publican en el idioma español. El registro del prólogo es empático con la reina (se incluye un epígrafe ecuaníme de Stefan Zweig) y llama la atención que la propia edición funcione como un dispositivo con el que se evoca la memoria de los últimos reyes de Francia. En la última página puede leerse lo siguiente: «Esta primera edición de *Consejos maternos a una reina* se terminó de imprimir el 21 de enero de 2011, aniversario de la ejecución de Luis Capeto».

La otra publicación tiene como autora a la propia «María Antonieta de Austria», tal y como se lee en la portada. El libro se titula «*Mi Testamento*» e incluye tres textos hasta entonces inéditos en español y que incluso, como se indica en la contraportada, «constituyen una rareza en Francia»: la requisitoria del acusador público Fouquier-Tinville, piedra angular de la acusación formal contra María Antonieta en el tribunal revolucionario; el supuesto testamento-confesión de la reina, un texto apócrifo redactado por sus enemigos para justificar la pena capital; y lo que se le ha venido llamando el auténtico «testamento» de María Antonieta: la carta que horas antes de la ejecución escribió a su cuñada y que, como dice en la contraportada, «ha permanecido hasta hoy para muchos como la muestra más patente de la entereza e inocencia de una mujer que murió simplemente por ser la esposa de Luis XVI». De hecho, ya desde la portada se abuselva a la reina con una cita de ella misma: «Sólo fui la esposa de Luis XVI, y tuve que conformarme con actuar según su voluntad». Por último —y para que no quede duda sobre el marco en el que se inserta la publicación— una gran banda de

papel que cubre al libro (típica de las ediciones españolas) reza en grandes letras: «María Antonieta: ¿inocente o culpable? El testamento, brutal y conmovedor, del personaje que Sofia Coppola ha llevado al cine».



Imagen 28. La industria editorial contribuyó a hacer de *María Antonieta* un filme de memoria. «Mi Testamento», publicado en España por la editorial Funumbalista.

Lo anterior es prueba de que los discursos sobre la reina posteriores al estreno de *María Antonieta* llevan implícitas —de alguna u otra manera— las convicciones, la sensibilidad y las posturas que Sofia Coppola tiene con respecto al sujeto histórico. No es que la directora haya sido la primera persona en ofrecer un retrato empático sobre María Antonieta: como bien dice Michel Foucault (1999), ningún discurso es completamente original pues sus orígenes subyacen en otros discursos que a lo largo del tiempo (y en función de nuevas situaciones sociales) se van transformando. Sin embargo, aunque las cosas ya estén «dichas», cada discurso evidencia ciertas partes del mismo. Y el cine, con su alto perfil público y su capacidad para reanudar nuevos discursos

sobre el pasado, es, como he intentado demostrar, un orientador de múltiples procesos discursivos que resurgen en diversos medios. En este sentido las huellas del filme de Coppola se hacen visibles en muchos productos y en distintos niveles del recuerdo social: en pasarelas de moda que recuperan ciertas facetas de María Antonieta, en revistas que explotan la imagen *fashion* de la reina, en campañas publicitarias que retoman los temas explorados en el filme, o en libros que se escriben tomando en cuenta una memoria colectiva recientemente resignificada. La circulación de este discurso histórico —transformado y vehiculado por la cultura de masas— hace de *María Antonieta* un buen ejemplo de «que los medios visuales son los principales vehículos de la historia pública en nuestra cultura» (Rosenstone, 2012:14).

Si como Alix Browne asumimos que María Antonieta es oficialmente una marca, los ejemplos que incluí a lo largo del capítulo demuestran el papel que jugó *María Antonieta* y su directora para que dicha marca se consolidara. La trayectoria de Coppola en el mundo de la moda y la proyección de dicha trayectoria en su personaje cinematográfico configuran un filme que participa en recuperaciones de la tercera ola feminista. Y cuando este filme forma parte de una cultura de industrias interconectadas —en la que interactúan operaciones mercadotécnicas y culturales— *María Antonieta* se convierte en un filme de memoria que contribuye a mantener vivo el recuerdo social de la reina. A más de ocho años desde su estreno *María Antonieta* continúa siendo un referente habitual en los productos y representaciones que circulan en la cultura de masas (como el caso de la línea de ropa *Let them eat cake* [2014] de Noé Roa), demostrando que «el “filme de memoria”, al igual que la “novela de memoria”, se construyen *en y por* los redes mediáticas que los rodean» (Erll, 2010:396). Como se verá en el siguiente capítulo, el filme de Sofia Coppola se apropia de memorias históricas para tejerlas deliberadamente con referentes de la cultura de masas. Al hacerlo, resignifica la memoria colectiva del sujeto histórico desde una perspectiva abiertamente contemporánea que revitaliza a María Antonieta como un lugar de memoria en la actual sociedad de masas.

CAPÍTULO 6. MÍMESIS 3

Hasta este punto he examinado una memoria colectiva pre-existente a *María Antonieta* (mímesis 1) y cómo los referentes a esa memoria colectiva se integran, se rechazan y se configuran en un nuevo texto fílmico que se convierte en todo un filme de memoria (mímesis 2). En este último capítulo le doy cierre al círculo mimético que propone Paul Ricœur. Si mímesis 3 marca la intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector, la parte final del modelo corresponde a mi propia interpretación sobre el texto fílmico de Sofia Coppola. La refiguración refiere entonces a la recepción de la obra por un espectador (en este caso, yo) que es conducido por medio de la comunicación (configuración) al campo de referencia (prefiguración). En esta lógica intertextual «lo que el lector recibe no sólo es el sentido de la obra, sino también por medio de éste, su referencia: la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella» (Ricœur, 2009:150). Por lo tanto, he procurado que en mi interpretación se pongan «en juego» todas las categorías y conceptos propuestos en el marco teórico, así como los referentes que se configuran en las primeras etapas del modelo de Ricœur. A fin de cuentas, es en función de los primeros niveles de la triple mímesis que Coppola actualiza a María Antonieta en la memoria colectiva. El resultado es un análisis del filme que da cuenta de cómo la memoria colectiva del sujeto histórico se resignifica para construir un lugar de memoria que condensa la experiencia cultural de principios del siglo XXI.

6.1. Propuesta metodológica para analizar el filme

En el capítulo 2 mencioné que el análisis fílmico no es una actividad nueva: data de los inicios del cinematógrafo cuando los cronistas comenzaron a interpretar las imágenes que se proyectaban. Desde entonces, el aumento en la formación teórica de los analistas ha permitido el desarrollo de distintos modelos de análisis que ofrecen interpretaciones sobre alguna de las dimensiones del texto fílmico. Cada modelo vale para cada película pues los marcos teóricos y los objetivos de las investigaciones delimitan y orientan el universo de sentido de la obra. De ahí que «hasta cierto punto no existen más que análisis singulares, cuya gestión, amplitud y

objeto resultan por completo adecuados para el film concreto del que se ocupan» (Aumont y Marie, 1990:23).

Por lo tanto, antes de proceder al análisis de *María Antonieta* explicaré los criterios y las decisiones que fueron guiando mi interpretación. Con base en ellas tracé una ruta metodológica que me permitió responder mis preguntas de investigación. Conviene pues recordar estas preguntas:

Pregunta central: ¿Cómo se construye en la memoria colectiva al sujeto histórico María Antonieta a partir de las representaciones de Sofia Coppola que conforman el discurso fílmico de *María Antonieta*?

Preguntas complementarias:

1. ¿Cuáles son las principales representaciones cinematográficas que han contribuido a reproducir la memoria colectiva de María Antonieta y que constituyen la base sobre la que Sofia Coppola reconstruye al sujeto histórico?
2. ¿Cuáles son los significados de las representaciones cinematográficas de María Antonieta en el contexto sociocultural y político desde el que se reconstruye su memoria colectiva?

En el capítulo 4 (que corresponde a la fase de mimesis 1) se identificaron y se analizaron dos filmes biográficos, entre otras representaciones de María Antonieta. Expliqué cómo la configuración del personaje en la pantalla se vinculaba estrechamente con temáticas importantes en el momento del estreno, así como la forma en la que se empleó una memoria icónica que confirmaba en las audiencias ciertos presupuestos históricos. Con esto considero haber respondido la primera pregunta complementaria de la investigación. Ahora bien, la pregunta central y la segunda pregunta complementaria me permitieron definir criterios de pertinencia con los que fui interpretando *María Antonieta* en torno al modelo de Casetti y di Chio (expuesto en el capítulo 2).

Es importante recordar que de acuerdo a los autores, un texto fílmico puede analizarse mediante su «descomposición y su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento» (2007:17). Así, aunque en mi análisis no expongo de manera explícita las seis fases del modelo, las dos grandes etapas (descomposición y recomposición) ciertamente se toman en cuenta y están presentes en el diseño general. El modelo de Casetti y di Chio se toma entonces como una «guía ideal» abierta a «precisas economías internas» (2007:57).

En primera instancia considero a *María Antonieta* como una representación sobre las formas en las que se construye la identidad juvenil contemporánea. El consumo y la moda funcionan en el filme como dispositivos que permiten negociar los delicados equilibrios de la corte francesa. En otras palabras, es a través de ellos que el personaje de Coppola expresa su subjetividad al interior de un sistema social coercitivo que reprime la individualidad: la subjetividad aristocrática «se distingue a sí misma de aquellos que no son iguales, pero no deja espacio para la diferencia, aparte de la que imponen las jerarquías» (Flores, 2013:609). La propia directora sugiere esta dirección cuando declara que su filme es «algo así como un capítulo final de algo en lo que estaba trabajando —es el siguiente paso de la evolución de una chica, desde *Lost in Translation*, cuyo personaje andaba en la búsqueda de hallar su propia identidad» (citado en Diamond, 2011:208).

En este sentido *María Antonieta* puede interpretarse como el viaje personal de una joven cuyas transformaciones identitarias dependen de una constante tensión entre el ambiente en el que se desarrolla y sus propias pretensiones como individuo. Esta perspectiva concuerda con uno de los posibles enfoques de análisis que Casetti y di Chio proponen: las *transformaciones como cambios*. Analizar estas transformaciones implica «reconocer cambios de carácter, relativos a los “modos de ser” de los personajes, y cambios de actitud, relativos a su “modo de hacer”» (2007:178). Como iré señalando en el análisis, a medida en que María Antonieta aprende y negocia las reglas de Versalles ambos cambios se reflejan en su personalidad. Además, como anticipé en el marco teórico, decidí analizar a María Antonieta

como persona, es decir, «como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal» que lo convierten en «algo tendencialmente real» (Casetti y di Chio, 2007:159).

Asimismo —y como una especie de contraparte al personaje— Casetti y di Chio identifican al ambiente como un elemento analítico que nos remite a dos cosas: «por un lado, al “entorno” en el que actúan los personajes, al decorado en el que se mueven; por el otro, a la “situación” en la que operan, a las coordenadas espaciotemporales que caracterizan su presencia. De ahí las dos funciones del ambiente: por una parte, “amueblar” la escena; por otra, “situarla”» (2007:158).

En esta trayectoria que oscila entre las demandas del sistema social de Versalles (el ambiente) y la expresión de la subjetividad de la protagonista (el personaje como persona), la teoría de Marcela Gleizer opera como una guía que estructura la evolución del personaje a lo largo de la película. Al identificar a los rituales y al consumo (elementos clave en el filme) como estructuras que contribuyen a la construcción identitaria, la teoría de Gleizer me permite organizar al texto fílmico como un viaje personal que culmina con un autodescubrimiento. En este autodescubrimiento podría decirse que la protagonista «halla su propia identidad».

Con esto en consideración la **Tabla 5** —que representa las fases de segmentación y estratificación— muestra la descomposición de *María Antonieta* en secuencias y escenas que me permiten referirme a momentos e imágenes específicas de la narrativa. En las columnas de la derecha aparecen las tres estructuras de reducción de complejidad (ejes temáticos) que identifica Marcela Gleizer: el ritual, el estilo de vida y el plan de vida. Para las primeras dos estructuras aparecen dos columnas con las letras A y P: «AMBIENTE» y «PERSONAJE», respectivamente. Esto es así porque si bien Gleizer concibe a sus estructuras como reductoras de complejidad (o sea, como estructuras positivas para el individuo), las primeras dos (ritual y estilo de vida) también se configuran en el texto fílmico como mecanismos opresivos que el ambiente impone sobre la protagonista. Es decir, que si en primera instancia el ambiente de Versalles impone rituales que constriñen y limitan la agencia personal, posteriormente la protagonista se apropia de ellos al convertir al consumo en un ritual personal con el que dota de sentido al mundo que le rodea (Douglas e Isherwood, 1979). Lo mismo sucede con el estilo de vida: si en un primer momento Versalles impone un estilo de vida público y ritualizado que

define la identidad de sus habitantes, posteriormente la protagonista se apropia de ese estilo de vida para realizar declaraciones identitarias que la desvinculan del *status quo* en el palacio. La siguiente tabla aclara lo anterior en términos de lo que sucede en el filme.

Tabla 4

	Ambiente	Persona
Ritual	Los rituales de Versalles limitan la toma de decisiones personales y homogenizan al individuo. Se tratan principalmente de rituales sartoriales que imponen identidades preestablecidas e integran a la protagonista al sistema social del palacio.	La moda y el consumo como prácticas rituales personales que permiten fijar significados y proyectar intereses particulares. Estos rituales crean vínculos de amistad, configuran espacios privados de ocio y expresan inquietudes y deseos personales.
Estilo de Vida	Prácticas que caracterizan al grupo social dominante de Versalles: los rumores, el exhibicionismo, los excesos, la rutina. Desafiar estas prácticas crea tensiones entre el sistema social y el individuo. Desde el punto de vista de la protagonista el estilo de vida en el palacio configura un ambiente rutinario, aburrido y desprovisto de privacidad.	Prácticas que caracterizan al individuo como diferente a los demás, pero que también indican lo que tiene en común con ellos: fiestas privadas, creación de modas personales y búsqueda de espacios tranquilos y relajados. Están estrechamente relacionadas con los rituales personales pues el consumo estructura un estilo de vida particular.

La presencia de estas estructuras —y la forma en la que la protagonista las va convirtiendo en herramientas a su favor— delinean una trayectoria identitaria que va dándole forma a un plan de vida. Por ejemplo, en la **Tabla 5** puede apreciarse cómo los rituales sartoriales de Versalles (ritual-ambiente) generalmente van de la mano con un estilo de vida rutinario, disciplinado y llevado a cabo en el ojo público (estilo de vida-ambiente). Aunque hay

algunas escenas en las que el plan de vida alcanza a manifestarse, no es hasta que María Antonieta convierte al consumo en un ritual personal, que éste se convierte en una constante —particularmente en la tercera parte del filme que corresponde a la fase del Petit Trianon. Así, se llega a un punto en el que las combinaciones ritual-persona, estilo de vida-persona y plan de vida se presentan de manera simultánea, reflejando así las escenas de mayor importancia en el texto fílmico. En la medida de lo posible he intentado incorporar al análisis estas escenas, pero he dejado fuera aquellas que guardan mucha similitud con otras ya seleccionadas. En este sentido, operaciones de la recomposición del texto —como el reordenamiento y el reagrupamiento— se realizan de forma implícita con este tipo de decisiones.

Es importante aclarar que las dimensiones analíticas de Casetti y di Chio (ambiente y personaje como persona) y la teoría de Gleizer representan guías que me permiten estructurar al texto fílmico como una representación sobre una joven en búsqueda de su identidad. Ahora bien, esta representación se configura alrededor de un personaje histórico cuya memoria colectiva se ha mantenido estable en torno a ciertos tópicos que el filme de Sofia Coppola intenta disuadir. Por lo tanto, más que analizar al filme en función de categorías fijas como las que propone Glezier, mi intención es hacer una interpretación sobre la película en torno al andamiaje teórico que he construido en el capítulo 1. A fin de cuentas mi objetivo en esta parte de la investigación es analizar cómo el discurso fílmico de la directora resignifica a María Antonieta en la memoria colectiva desde una perspectiva sociocultural. En consecuencia, tres son las direcciones de sentido en las que interpreto a *María Antonieta*:

1. Cómo el filme contesta y resignifica la memoria colectiva sobre el sujeto histórico. Esto me permite examinar al cine como un elemento importante en la construcción de narrativas históricas que se integran al corpus de conocimientos con los que entendemos el mundo que nos rodea.
2. Cómo la resignificación de esta memoria colectiva tiene relevancia para las audiencias contemporáneas. Aquí argumento cómo las decisiones artísticas de la directora convierten al sujeto histórico en un lugar de memoria (material, funcional y simbólico) dirigido particularmente a las audiencias juveniles.

3. Qué tipo de estrategias se emplean para transmitir a las audiencias el mensaje del filme.

En esta dirección me interesa explorar cómo la construcción de memorias prostéticas contribuye en gran medida a cerrar las brechas espaciotemporales que permiten acceder a un nuevo conocimiento sobre el pasado histórico y sus personajes. En la perspectiva de Alison Landsberg la reflexión sobre el pasado a partir de nuestras propias experiencias complementa lo cognitivo con lo afectivo.

En estas direcciones de sentido —que a su vez se articulan en torno a los tres ejes propuestos— es como se construye el análisis del texto fílmico. Por un lado la intención es explicar cómo las representaciones que integran el discurso fílmico de Sofia Coppola se integran a la memoria colectiva de la reina y del periodo histórico en el que tocó vivir. Sin embargo, toda memoria colectiva se sostiene sobre la recuperación de un pasado que de alguna manera contribuye a trazar direcciones que orientan el rumbo de una sociedad. Tomando en cuenta que todo presente demanda la recuperación de ciertos acontecimientos y personajes históricos, el análisis contempla también cómo la *María Antonieta* de Coppola se convierte en un lugar de memoria sobre el que se proyectan temáticas y ansiedades contemporáneas. Si el cine es un espejo y un modelo de lo que acontece socialmente (Casetti y di Chio, 2007) mi interpretación sobre *María Antonieta* pretende aportar conocimiento sobre las formas de conformación sociocultural de una memoria colectiva que modifica nuestra percepción sobre el pasado para asignarle un uso particular en el presente.

6.2. Tabla metodológica: segmentación y estratificación de *María Antonieta*

Tabla 5

Secuencia	Escena	Descripción	EJES TEMÁTICOS				
			Ritual		Estilo de Vida		Plan de Vida
			A	P	A	P	
	Créditos iniciales	Aparece María Antonieta recostada sobre un <i>chaise longue</i> rodeado de pasteles. Prueba el betún y voltea hacia la cámara.				X	
1	2	María Antonieta amanece sobre su cama en el palacio de Austria. Abraza a su perro y juega con él.					
	3	María Antonieta es vestida por las criadas mientras juega con su perro. Camina por un pasillo solitario hacia el gran salón del palacio.					
	4	La emperatriz María Teresa aconseja a su hija y la encomienda al conde Mercy, el embajador de Austria. Besa a su hija y la abraza.					
2	5	María Antonieta se sube al carruaje que la llevará a Francia. Atraviesan zonas boscosas seguidas de un gran cortejo.					
	6	En el interior del carruaje María Antonieta y sus amigas comen y juegan. Se quedan dormidas a mitad del trayecto.					
	7	Mercy despierta a María Antonieta. El cortejo ha llegado a la frontera entre Austria y Francia para llevar a cabo la ceremonia de entrega.					
	8	La condesa de Noailles se presenta con María Antonieta. Ésta la abraza y aquella se desconcierta. Entran juntas al pabellón.	X		X		
	9	La condesa le explica a María Antonieta la dinámica de la ceremonia. María Antonieta se despide de su séquito y le quitan a su perro.	X		X		
	10	María Antonieta es despojada de sus ropas y accesorios austríacos. Sale del pabellón vestida como una dama francesa.	X		X		
	11	El cortejo avanza por el bosque para encontrarse con el rey y su hijo. María Antonieta observa un retrato de Luis Augusto.					
	12	Luis Augusto y sus hermanos juegan con sus espadas en un claro del bosque. Bromean sobre la apariencia de sus futuras esposas.					
	13	El rey arriba al lugar del encuentro entre la nueva pareja. Saluda al duque de Choiseul y le pregunta por el busto de María Antonieta.					
	14	Presentan a María Antonieta con el duque de Choiseul, con el rey y por último con Luis Augusto. La nueva pareja se abraza.					

3	15	Panorámica de la parte trasera del palacio de Versalles. Todo el cortejo pasa por en frente.					
	16	María Antonieta es recibida en la entrada de Versalles por cientos de cortesanos. Todos la miran en silencio y con escepticismo.			X		
	17	María Antonieta contempla e inspecciona sus nuevas habitaciones. Mira detalladamente cada uno de los objetos.			X		
4	18	Ceremonia de matrimonio de María Antonieta y Luis Augusto.	X		X		
	19	María Antonieta firma el acta matrimonial y deja una gran mancha de tinta mientras escribe su segundo nombre.	X				
5	20	María Antonieta y Luis Augusto bailan en la Galería de los Espejos. El rey brinda por el nuevo matrimonio y sus futuros hijos.	X		X		
	21	Fuegos artificiales en los jardines de Versalles.					
	22	Los esposos yacen sobre la cama rodeados por miembros de la corte. El arzobispo los bendice y el rey les desea buena suerte y buen trabajo.	X		X		
6	23	A la mañana siguiente María Antonieta sigue acostada en su cama. Luis Augusto no está.					
	24	El rey conversa con el duque de Choiseul sobre la falta de actividad nocturna entre los nuevos esposos.					
	25	María Antonieta es instruida por primera vez en el complicado ritual del <i>lever</i> . Expresa su mortificación por el protocolo.	X		X		
	26	María Antonieta y Luis Augusto desayunan. Miembros de la corte pasan y observan a la pareja comer y beber.	X		X		
	27	María Antonieta y la princesa de Lamballe se ríen durante una misa. La condesa de Noailles les llama la atención.	X		X		
7	28	María Antonieta cena con varios miembros de la corte. Todos murmuran los últimos chismes y rumores que circulan en el palacio.			X		
	29	María Antonieta yace sola sobre su cama. Voltea hacia el lado en donde duerme Luis Augusto y suspira.					
8	30	Una duquesa visita al rey por la mañana y pregunta por su nieto. Luis Augusto se encuentra cazando.					
	31	Mientras María Antonieta pasea por los jardines se escuchan los últimos rumores que las hijas del rey esparcen por el palacio.			X		
	32	María Antonieta intenta seducir a su esposo en la cama. Él se muestra indiferente y se dispone a dormir.					
9	33	A la sombra de un árbol María Antonieta ofrece un pic-nic informal para los cazadores y					

		otras mujeres de la corte.					
	34	Mercy regaña a María Antonieta y le entrega una carta en donde la emperatriz le reprocha su falta de actividad sexual con el delfín.					
	35	Nuevamente María Antonieta intenta seducir a su esposo en la cama. Luis Augusto no capta las indirectas y le da las buenas noches.					
10	36	María Antonieta es despertada para iniciar la ceremonia del <i>lever</i> . El protocolo parece aburrirla.	X		X		
	37	María Antonieta intenta comportarse con seriedad durante la misa. No parece disfrutarla.	X		X		
	38	María Antonieta y Luis Augusto están sentados frente a la mesa del desayuno. Ella no come, sólo ve a su esposo comer.	X		X		
11	39	María Antonieta y una amiga conversan en la Galería de los Espejos. Madame Du Barry roza con su vestido a María Antonieta.			X		
	40	La delfina y otros miembros de la corte juegan cartas sin mucho interés. María Antonieta expresa su deseo por ir a la Ópera de París.			X		
12	41	La emperatriz expresa en una carta su preocupación por su hija. Desde un balcón María Antonieta mira pensativa, cabizbaja.					
	42	María Antonieta conversa con Victoria y Sofía. Le hablan mal de Du Barry y le aconsejan no encontrarse con ella.			X		
	43	En la Galería de los Espejos Sofía y Victoria esparcen rumores. María Antonieta se les une y juntas comienzan a criticar a Du Barry.			X		
13	44	María Antonieta es despertada para iniciar el <i>lever</i> . Luce contenta pues parece percatarse de las ventajas que le puede ofrecer el protocolo.	X		X		
	45	María Antonieta luce seria y aburrida durante una misa matutina.	X		X		
	46	En el desayuno Luis Augusto no deja de comer. María Antonieta lo mira seria. Parece harta y no prueba nada.	X		X		
	47	En la cama Luis Augusto duerme mientras María Antonieta lo observa con expresión de frustración.					
14	48	Mercy expresa preocupación por el comportamiento de María Antonieta y le aconseja dirigirle unas palabras a la Du Barry.					
	49	En la Galería de los Espejos María Antonieta reconoce a Madame Du Barry con un escueto saludo: «Hoy hay mucha gente en Versalles».					
	50	Madame du Barry y el rey juegueteen lascivamente sobre la cama.					
	51	En la cama Luis Augusto lee un libro sobre					

		cerrojos y María Antonieta come chocolates. Ella lo escucha desinteresadamente.					
15	52	Tras darse un baño María Antonieta se tumba sobre un sofá. Como si estuviera soñando despierta, se limita a mirar a lo lejos.					
	53	María Antonieta elige atuendos y accesorios con sus amigas mientras Mercy le resume la última crisis geopolítica que le incumbe.		X		X	
	54	María Antonieta camina por los jardines. Sofía y Victoria juegan cartas y hablan sobre los nuevos rumores sobre María Antonieta.			X		
16	55	María Antonieta le expresa a Luis Augusto su preocupación sobre la posibilidad de que su cuñada quede embarazada primero.					
	56	Mercy y el rey conversan con preocupación sobre la situación de los esposos. Luis XV exige que el médico de la corte les haga una visita.					
	57	María Antonieta y Luis Augusto reciben la visita del doctor Lassonne. El doctor le hace varias preguntas a Luis.					
17	58	En la Ópera de París María Antonieta desafía el protocolo de no aplaudir. Aun así, la gente la aclama y terminan aplaudiéndole a ella.				X	X
18	59	Luis Augusto y su séquito cazan en el bosque.					
	60	Los jardines de Versalles se ven vacíos. Las fuentes se echan a andar. Algunos cortesanos suben y bajan escaleras exteriores.					
	61	En una carta la emperatriz culpa a su hija de su matrimonio fallido. Desconsolada, se desmorona lentamente contra una pared.					
	62	En la cama Luis Augusto intenta responder las tentativas sexuales de su esposa. Se arrepiente, se disculpa y se dispone a dormir.					
19	63	María Antonieta y Luis Augusto desayunan. La condesa de Noailles les solicita su presencia en los apartamentos del conde de Provenza.	X				
	64	La condesa de Provenza acaba de dar a luz. María Antonieta y Luis Augusto felicitan a los nuevos padres.					
	65	En un pasillo María Antonieta es increpada por mujeres del pueblo. Le recriminan ser frígida y estéril; le exigen un nuevo heredero al trono.			X		
	66	María Antonieta entra en su habitación y llora en soledad.					
20	67	Orgía de zapatos, champagne, dulces y telas de muchos colores: María Antonieta y sus amigas compran y consumen frenéticamente.		X		X	X
21	68	María Antonieta y sus amigas beben champagne y comen cerezas. Planean asistir a un baile de máscaras en París.				X	
	69	María Antonieta, Luis Augusto y otros					

		cortesanos se suben a un carruaje para asistir al baile de máscaras.					
	70	María Antonieta y sus amigas se divierten en el baile. Todos bailan, beben champagne y flirtean.				X	
	71	Luis Augusto (alejado de la pista de baile) conversa con un hombre que le hace preguntas indiscretos sobre su situación marital.					
	72	María Antonieta y la duquesa de Polignac critican a una mujer. El conde Fersen se acerca a María Antonieta y comienzan a seducirse.				X	
	73	Luis Augusto le informa a María Antonieta que es hora de marcharse del baile. Todos se retiran.					
22	74	Desde el carruaje María Antonieta mira embelesada el paisaje. Al llegar al palacio reciben la noticia de que el rey cayó enfermo.					
	75	Sofía y Victoria rezan al pie de la cama en donde el rey convalece. El rey ordena que Madame Du Barry se vaya del palacio.					
23	76	Luis XV muere. Todos los cortesanos ofrecen sus servicios a los nuevos reyes. De rodillas, Luis se encomienda a Dios.					
	77	Ceremonia de coronación de Luis Augusto, ahora Luis XVI. María Antonieta luce preocupada sentada en un trono.					
	78	Luis y María Antonieta bajan las escaleras de Versalles mientras la corte les aplaude y son aclamados como los nuevos reyes de Francia.					
	79	Dos pequeños galeones con fuegos artificiales navegan sobre una de las fuentes del palacio. Versalles está de fiesta.					
24	80	María Antonieta celebra con los principales miembros de la corte su cumpleaños número 18. Todos beben, juegan, se divierten.		X		X	X
	81	María Antonieta y sus mejores amigos escapan de la fiesta. Borrachos, continúan festejando hasta el amanecer.		X		X	X
25	82	Panorámicas de los jardines, las fuentes y el Gran Canal de Versalles. Todo se ve inmenso, quieto, vacío.					
	83	Mientras Luis regresa de su cacería, María Antonieta despierta con resaca en una habitación llena de restos de comida y bebida.				X	
	84	María Antonieta toma un baño de tina. Está sóla, ojerosa y se ve muy cansada.				X	
26	85	María Antonieta conversa con un contratista sobre plantar una avenida de robles. Un mensajero avisa que sus pelucas han llegado.					
27	86	Luis XVI y su consejo se reúnen en un salón. Conviene en enviar fondos para subvencionar					

		la guerra de independencia estadounidense.					
28	87	María Antonieta recibe la visita de su hermano, el emperador José II. Conversan sobre su estilo de vida y los amigos de quienes se rodea.					
	88	El emperador José conversa con Luis XVI en uno de los jardines de Versalles. Le interroga sobre sus asuntos maritales					
	89	La emperatriz María Teresa recibe una carta del emperador en la que le explica que no hay necesidad de preocuparse por Luis XVI.					
	90	Luis XVI se mete en la cama con su esposa. La jala hacia él y se coloca encima de ella. La besa varias veces en la mejilla. María sonríe.					
	91	María Antonieta ha consumado su matrimonio. Se tira sobre la grama. Luce extasiada, sonriente, feliz.					
29	92	La reina da a luz a su primera hija en una habitación repleta de cortesanos. Tras recuperar la conciencia, Luis besa su mano.					
	93	María Antonieta consiente a su hija. La condesa de Noailles hace que una nodriza se lleve a la niña para amamantarla.					
30	94	Luis XVI entrega oficialmente las llaves del Petit Trianon a su esposa. Ella las recibe feliz, y besa y abraza a su esposo. Los presentes aplauden.					
	95	En la intimidad del Petit Trianon unos músicos interpretan una breve melodía a María Antonieta.					
	96	En su habitación del Trianon, María Antonieta expresa su deseo de usar atuendos más simples y naturales para usar en el jardín.					
	97	María Antonieta corre por los jardines usando un vestido blanco de muselina y sin accesorios. Recoge flores y juega con su hija.		X		X	X
	98	En el <i>hameau</i> la reina y sus amigas disfrutan del ambiente bucólico y relajado. Patos, gallinas y ovejas caminan libres.		X		X	X
	99	María Antonieta lee con sus amigas un pasaje de Rousseau. La reina retoza por los jardines y juega con los insectos y la vegetación.		X		X	X
	100	María Teresa juega en los jardines con una abeja. María Antonieta yace sobre la grama. Madre e hija eligen y recogen flores del jardín.		X		X	X
	101	María Antonieta y sus amigos navegan en uno de los lagos de la aldea. Se ven aburridas y el ambiente se ve soporífero.		X		X	X
31	102	Una duquesa y su esposo se quejan con Mercy de que no han recibido invitaciones de la reina para asistir al Petit Trianon.					
	103	María Antonieta se defiende de la queja comentándole a Mercy que el Trianon es su					

		escape del protocolo.					
	104	En el teatro del Petit Trianon María Antonieta personifica a una campesina haciendo labores domésticas. Todos aplauden.				X	X
32	105	María Antonieta y la duquesa de Polignac beben y conversan. La princesa de Lamballe le avisa a la reina de que una visita la espera.					
	106	Luis XVI invita a su esposa a que asista a un baile celebrado en honor a los soldados que pelearon en la revolución estadounidense.					
	107	María Antonieta y sus amigas condecoran a los soldados, entre los que se encuentra el conde Fersen. Él y María Antonieta se reconocen.					
33	108	Fiesta en el Petit Trianon. La reina y el conde Fersen cruzan miradas seductoras. Todos beben, comen y bromean.		X		X	X
	109	Continúa la fiesta en el salón de música. Fersen y la reina conversan en un sillón. Un conde sospecha de la relación entre Fersen y la reina.		X		X	X
	110	La fiesta continúa de madrugada. Todos juegan a las escondidas. Fersen sale de una habitación y jala a María Antonieta hacia otra.		X		X	X
	111	Al amanecer María Antonieta yace semidesnuda sobre una cama. El conde Fersen la besa mientras comienza a quitarse la ropa.		X		X	X
	112	Fersen y María Antonieta se besan en uno de los jardines del Petit Trianon.					
	113	María Antonieta y sus invitados desayunan en una terraza. Todos conversan sobre lo sucedido la noche anterior.					
	114	María Antonieta y Fersen yacen desnudos sobre la cama. Él se viste mientras ella lo contempla con mirada triste.					
	115	El conde Fersen se sube a su caballo y se marcha del Trianon.					
34	116	María Antonieta y sus amigas caminan de regreso hacia el palacio de Versalles. Todas contemplan con serenidad la naturaleza.					
	117	Mientras Luis y otros cortesanos juegan a las cartas, María Antonieta sueña despierta sobre Fersen en pleno campo de batalla.					
	118	María Antonieta corre por los pasillos de Versalles. Al llegar a su habitación se tira sobre la cama y continúa soñando despierta.					
35	119	Luis XVI y los miembros de su gabinete discuten la política del país. Luis resuelve en seguir enviando fondos a los Estados Unidos.					
	120	Tras escuchar protestas de hambre y pobreza vemos a María Antonieta exclamar sin preocupación alguna: «Que coman pasteles».					
	121	María Antonieta y sus amigas conversan sobre					

		los libelos y la mala reputación que se está esparciendo sobre la reina.			X		
36	122	Mercy comenta con María Antonieta sobre la difícil situación del pueblo francés. Reciben juntos la noticia de la muerte de la emperatriz.					
	123	En Austria, el emperador José II permanece de pie junto al lecho de muerte de su madre.					
	124	María Antonieta viste de luto. Escuchamos que redacta una carta a José II en la que le brinda su apoyo ante la muerte de su madre.					
37	125	María Antonieta acaba de dar a luz a un hijo. Luis la felicita y le dice que al fin ha cumplido los deseos de Francia. La reina está feliz.					
	126	El nuevo delfín es aclamado por toda la corte. Lo levantan en una cuna mientras un hombre grita las buenas noticias.					
	127	Una pintora retrata a María Antonieta y sus dos hijos en los jardines de Versalles.					
	128	Varios titulares que acusan a la reina de la situación política del país aparecen y desaparecen sobre un retrato suyo.					
	129	María Antonieta aplaude durante una ópera pero nadie le sigue la corriente. Se percata de que ya no cuenta con el apoyo de la corte.					
	130	En un cuadro vemos a la reina con sus hijos. Unos sirvientes lo retiran y lo sustituyen con otra versión en donde aparece una cuna vacía.					
	131	Funeral de uno de los hijos de María Antonieta. La familia real está triste y visten de luto. Todos observan cómo parte la carroza fúnebre.					
	132	María Antonieta viste de luto mientras camina sola por los jardines y pasillos de Versalles. Luce insignificante en la inmensidad del palacio					
	133	María Antonieta abraza a su hija. Están tumbadas sobre un sillón en una de las habitaciones privadas de la reina.					
38	134	Luis y María Antonieta toman el té en un jardín. Un ministro les informa de que una muchedumbre ha tomado la Bastilla.					
	135	Los ministros del rey aconsejan que María Antonieta y los niños se refugien en Metz. La reina se rehúsa y decide quedarse con Luis.					X
	136	María Antonieta se despide de sus amigos y observa como parten de Versalles. Se queda sola bajo un portal.					
39	137	Durante una cacería Luis es informado de que una muchedumbre se aproxima a Versalles para exigir harina.					
	138	Luis y María Antonieta se niegan a huir del palacio. Un mensajero anuncia que los primeros revolucionarios acaban de llegar.					X

	139	La muchedumbre asalta el palacio. María Antonieta escapa por un pasadizo secreto y se reúne con sus hijos y su esposo.					X
	140	La familia real permanece alerta mientras la revuelta continúa afuera. La gente rompe cristales y clama la presencia de la reina.					X
	141	María Antonieta sale al balcón y realiza una profunda reverencia ante el pueblo. La gente calla por un momento pero reanudan los gritos					X
	142	María Antonieta y Luis comen solos. Se escuchan los gritos de afuera. La reina toma la mano de Luis y ambos cierran los ojos.					X
40	143	La familia real es escoltada por la muchedumbre hacia un carruaje con rumbo a París. El delfín llora y la gente los mira.					X
	144	María Antonieta admira por última vez el paisaje de Versalles. Ella y su esposo intercambian breves sonrisas de resignación.					X
	145	Toma de la habitación de María Antonieta completamente destruida. El pueblo francés ha tomado Versalles.					X

6.3. Análisis de Resultados



Imagen 29. El encabezado del filme parece haberse inspirado en la famosa tipografía con la que se promocionó el primer y único disco de los Sex Pistols *Never Mind the Bollocks* (1977).

La escena que aparece durante los créditos iniciales es clave para entender la estrategia narrativa de Sofia Coppola. Mientras en un fondo negro aparecen los primeros créditos en color rosa, la canción de Gang of Four *Natural's Not in It* invita a las audiencias a ponerse a tono con el espíritu del filme:

The problem of leisure	Coercion of the senses
What to do for pleasure	We're not so gullible
I do love a new purchase	Our great expectation is a future for the good
A market of the senses	Fornication makes you happy
The problem of leisure	No escape from society
What to do for pleasure	Natural's not in it

Súbitamente la cámara revela a una joven reina interpretada por Kirsten Dunst, quien yace despreocupadamente sobre un *chaise longue* en un revelador vestido de encaje blanco. Una criada ataviada con el uniforme de la servidumbre decimonónica le acomoda unos tacones rosas. La reina se incorpora y con su dedo prueba el betún de uno de los múltiples pasteles que llenan la escena. Acto seguido mira directamente hacia la cámara y suelta una pequeña sonrisa irónica, como si se estuviera riendo ante su propia indulgencia. «¿Es esto lo que esperabas, no

es así?», parece decirnos (fotograma 1). Lentamente la reina se vuelve a recargar en su sillón y una vez más la pantalla se funde a negro. El título de la película aparece en un banner rosa que evoca la portada del famoso disco *Never Mind the Bollocks* (1977) de los Sex Pistols (¿*God Save the Queen?*) y nos quedamos escuchando las letras de Gang of Four que nos hablan sobre alienación, consumismo, sexo y hedonismo

Con esta provocativa imagen Sofia Coppola hace toda una declaración de principios. Por un lado, la canción aclara que no estamos ante el típico filme histórico que transcurre al ritmo de una banda sonora clásica. De hecho, la música nos obliga a reevaluar nuestras nociones sobre el filme histórico-biográfico y sobre la propia figura de María Antonieta. A través de la música post-punk y la referencia intertextual de la tipografía del título se crea una atmósfera de rebeldía y juventud. Dichas elecciones confrontan la imagen adulta de María Antonieta en la memoria colectiva, y al mismo tiempo, encajan perfectamente con la actitud del personaje en pantalla y con la de las audiencias a las que el filme va dirigido.



Fotograma 1. La reina, rodeada de lujos e indulgencias, confronta al espectador en la primera toma del filme.

Por otro lado, esta imagen estereotípica reconoce desde el inicio al «cuerpo demasiado» con el que el filme está por lidiar. En efecto, la escena condensa en una sola toma una memoria icónica inconfundible: la de la reina decadente, amante de los pasteles, que la historia nos ha dicho que era. Sin embargo, un anacronismo confronta la imagen: no es una

dama de compañía (o ayuda de cámara) quien le acomoda los zapatos a María Antonieta, sino una mucama. Este uniforme que como cinéfilos o televidentes hemos aprendido a relacionar con la servidumbre —y que ciertamente no corresponde a lo que usarían las «criadas» de Versalles en el siglo XVIII— indica que lo que estamos viendo no es más que una representación; o sea, el estereotipo de una mucama al servicio del estereotipo de una reina. La imagen nos remite entonces a una memoria icónica, a una imagen fácilmente reconocible. De hecho, esta no es la María Antonieta que vamos a llegar a conocer más adelante. Más bien, Sofia Coppola nos presenta la imagen «falsa» de la memoria colectiva que su filme intenta impugnar.

Con todo, lo más significativo de la escena es el gesto que realiza Kirsten Dunst. En primera instancia, al mirar directamente hacia la cámara, la reina invita al espectador a considerarse como su confidente, como un miembro de su círculo privado dispuesto a experimentar los placeres que transmite esta primera escena. Al romper con la cuarta pared cinematográfica⁴² el filme interpela a las audiencias para construir junto con el personaje una serie de memorias prostéticas. Pero aún más importante es que al mirar directamente hacia la cámara la toma se vuelve autoreflexiva: la actriz reconoce simultáneamente la presencia de la cámara y de la audiencia. Lo anterior sugiere que esto es una representación consciente de María Antonieta, es decir, que el propio filme está consciente de su propia construcción como representación, y que de ninguna manera intenta reconstruir fielmente el registro histórico. Al reconocer esto Sofia Coppola nos recuerda que toda reconstrucción del pasado (sea escrita o filmada) no es más que una representación mediada por un autor y el contexto histórico en el que éste se sitúa.

María Antonieta no es entonces un filme que pretende reconstruir fielmente la memoria histórica del personaje. En su lugar imagina lo que pudo haber sido *ser* María Antonieta tomando en cuenta a las audiencias juveniles de hoy. Como se verá a lo largo del análisis, la música, los diálogos, los colores y los anacronismos crean un vínculo entre la sensibilidad del siglo XVIII y la contemporánea. Esto sugiere que las figuras históricas que

⁴² *Romper la cuarta pared* o *romper la cuarta barrera* es una expresión que originalmente viene del teatro para referirse a cómo los actores se dirigen directamente al público, rompiendo así la ilusión de que lo que sucede en el escenario (o en este caso, en pantalla), es un universo autocontenido. La cuarta pared es, figurativamente hablando, la que separa al público de lo que ocurre en escena.

estamos a punto de ver no fueron tan distintas de nosotros, que podemos identificarnos con ellas a través de la experiencia común. El viaje político y de desarrollo personal que Antonia Fraser describe en el prólogo de su biografía se convierte aquí en un viaje experiencial que disloca el tiempo histórico para entretener pasado, presente y futuro. Al articular memorias históricas y memorias personales Coppola articula un pasado distante con el presente de las audiencias.

6.3.1. Ritual

El título del filme «Marie Antoinette» representa un corte entre la imagen icónica de María Antonieta y el inicio de la narrativa que pretende deconstruirla. A diferencia de la escala amplia y suntuosa con la que comienzan los filmes de Van Dyke y Delannoy (ambos inician con planos generales del interior de un palacio que subrayan el fasto y la enormidad de los espacios) el filme de Coppola comienza con un primer plano de María Antonieta acostada sobre su cama. Aún somnolienta, ríe y juega con su pequeño perro Mops, quien amanece a su lado. Al margen de la fecha en pantalla (Austria, 1768) la escena da la impresión de que María Antonieta bien pudiera ser cualquier otra adolescente: no hay pistas físicas ni de comportamiento que nos indiquen que el filme está ubicado en otro tiempo distinto al nuestro. Mientras la voz en *off* de la emperatriz María Teresa nos informa que su hija menor será la futura reina de Francia, la cotidianidad de la escena contrasta con las imágenes extravagantes que comúnmente se asocian a la realeza. Desde el inicio el mensaje parece claro: María Antonieta era una chica ordinaria que se vio envuelta en circunstancias extraordinarias. Como cualquier otra adolescente perezosa María Antonieta se despierta a su propio ritmo, sin que nadie la apresure. Cuando la visten sólo un par de ayudas de cámara están presentes. Un biombo en una esquina sugiere que el ritual de ser vestida incluye alguna forma de privacidad. Incluso cuando camina por los pasillos lo hace sola, sin la supervisión de nadie. La atmósfera relajada y añorada contrasta con la memoria colectiva de la reina adulta desalmada, introduciéndonos al mismo tiempo en las estancias más íntimas de la joven archiduquesa. El enfoque en la intimidad del personaje se convierte en una constante a lo largo del filme.

Tras hablar con su madre sobre sus planes de matrimonio, la emperatriz le da un fuerte abrazo y la encomienda al conde Mercy, el embajador austríaco que la acompañará hasta a Versalles. Esta es la primera señal de que María Antonieta será tratada como a un objeto, en este caso, el objeto de una alianza política. «Todos los ojos estarán puestos sobre ti», le augura la emperatriz a su hija, momentos antes de que se suba al carruaje que la llevará a Francia. A diferencia de Van Dyke —quien se limita a mostrar a María Antonieta bajándose del carruaje en la entrada de Versalles— Coppola coloca a la cámara (y a la audiencia) en el interior del vehículo durante todo el viaje. La supresión de la elipsis⁴³ permite registrar con mayor detalle la intimidad de la protagonista y los nuevos alrededores que marcarán su existencia. Forrado con suntuosos tapices y molduras de oro, el carruaje asemeja un gran joyero que custodia a un objeto preciado. Cuando la cámara está adentro María Antonieta y sus amigas comparten un trozo de pastel, juegan a las cartas e intercambian comentarios en torno a un pequeño retrato de Luis Augusto. Cuando está fuera se posiciona de tal manera que nos permite observar la mirada perdida de María Antonieta. Detrás del cristal la futura delfina de Francia juega con su propio vaho y parece una pequeña presa enjaulada. En *The Young Victoria* (Jean-Marc Vallée, 2009) otra reina detrás de otra ventana expresa con resignación que «incluso un palacio puede ser una prisión». Como en el caso de María Antonieta, las superficies resplandecientes enmascaran el aislamiento y la cautividad.

Como expondré a lo largo del análisis la experiencia personal de María Antonieta se transmite a través de un estilo cinematográfico que privilegia las superficies, los acercamientos de cámara. La estrategia involucra a las audiencias con el mundo del personaje y posibilita la construcción de memorias prostéticas. En la escena de los créditos iniciales el espectador puede percatarse de esto: *María Antonieta* será un filme que examina la superficialidad a través de un énfasis en las superficies. Además, contrario a la percepción generalizada de que *María Antonieta* es una obra vacía e insustancial, argumentaré cómo el interés en las superficies es precisamente lo que hace del filme un ejercicio cinematográfico crítico y con una dimensión política bastante clara. De hecho, al representar a María Antonieta como presa de

⁴³ Recurso narrativo que omite una porción de la secuencia de eventos para permitir que el lector o el espectador llene por sí mismo los huecos. Es un salto en el tiempo o en el espacio que no obstante posibilita que el espectador le dé continuidad a la secuencia.

un sistema social que a través de la moda define su identidad, Coppola documenta la apropiación y la politización del cuerpo femenino en la esfera pública. No muy distinto a como la industria de la moda cosifica hoy en día a las mujeres, el personaje de Coppola se convierte en una mercancía al servicios de los intereses de una sociedad patriarcal.

Esto es evidente desde la **escena 8**, el primer momento en el que los rituales sartoriales comienzan a imponerse con toda su fuerza, fracturando identidades, estilos de vida y cursos de vida. Como le explica la condesa de Noailles (su nueva dama de compañía), el pabellón dispuesto para entregarla a los franceses ha sido creado para disociarla sistemáticamente de su antigua identidad:

— Esta estructura para la ceremonia de entrega ha sido construida exactamente en la frontera entre las dos grandes naciones. Ha entrado por territorio austríaco y saldrá por territorio francés como la delfina de Francia. Ahora debe despedirse de su séquito y dejar atrás toda Austria.

Tras ser obligada a despedirse de su séquito y de Mops («puede tener todos los perros franceses que guste»), María Antonieta comienza a ser despojada de sus ropas y accesorios austríacos. «Es una costumbre que la novia no retenga nada que pertenezca a una corte extranjera. Una etiqueta que se observa siempre en estas ocasiones», le explica la condesa. Lentamente su sencillo vestido color crema —sugestivo de un lienzo en blanco— es retirado junto con los pocos accesorios que lleva. Prendas que le daban una apariencia infantil —como el listón en su cabello y algunas pulseras azules— son confiscadas como símbolos de sus orígenes austríacos, pero también como alegorías a un curso de vida que llega a su fin. Mientras la actriz es desvestida y re-vestida Coppola fragmenta su cuerpo a través de acercamientos consecutivos que acentúan cómo la vestimenta comienza a desplazar identidades. En cierto punto María Antonieta queda completamente desnuda, vulnerable ante las miradas del cortejo que la rodea y que se afana en vestirla a la moda francesa. Su cuerpo —le queda claro tanto a ella como al espectador— deja de pertenecerle desde el momento en el que un ritual lo desnuda y lo transforma en una mercancía.

Cuando María Antonieta sale del pabellón por el lado francés su semblante claramente denota miedo y confusión. La simetría de la composición simboliza su entrada a un mundo con patrones rígidos que estructuran hasta el más mínimo de los detalles (fot. 2). Flanqueada por dos guardias que coordinan perfectamente sus movimientos, María Antonieta aparece con la cabellera recogida, empolvada y decorada con un tricornio. Su nuevo vestido, mucho más elaborado y entallado que el anterior, transforma instantáneamente su silueta en la de una *poupée de mode*, aquellas muñecas que durante el siglo XVIII diseminaban en Europa los últimos estilos provenientes de París (Weber, 2006a). Estas muñecas llegaron a considerarse el modelo por excelencia para el estilo internacional de la época, así como «precursoras tanto del maniquí departamental como de las modelos de pasarelas» (Weber, 2006a:14). En este sentido, María Antonieta literalmente es transformada en un escaparate de la moda francesa que refleja su nueva identidad como delfina de Francia. Ha entrado por el lado austríaco como una niña de 14 años y ha salido por el lado francés como una *poupée de mode*, ataviada en alta costura francesa. Como afirma Caroline Weber, «su cuerpo no solo le pertenecía a la corona, sino que existía como prueba visible de su esplendor» (2006a:19).



Fotograma 2. Miedo y confusión marcan la entrada al mundo enrarecido de Versalles.

Cuando María Antonieta sale de aquel pabellón, lo hace como un objeto de intercambio, como una mercancía sujeta a los deseos y a los propósitos de otras personas. Incluso el gran

moño alrededor de su cuello es indicativo de este status: para los franceses la delfina representa un valioso regalo susceptible de ser transformado por medio de la ropa. Su cuerpo constituye un lienzo en blanco sobre el que comienza a edificarse una imagen esplendorosa de la monarquía. Además, los códigos e intereses que se inscriben sobre este lienzo son todas superficies: vestidos, accesorios, pelucas y maquillaje. A fin de cuentas, el orden social de Versalles se sostenía sobre una ecuación que «equiparaba la belleza principesca con virtud, y la apariencia superficial con la esencia subyacente» (Weber, 2006a:22). En este sentido, este ritual no sólo simboliza la entrada de María Antonieta a una nueva corte, sino la imposición de un estilo de vida que pone el énfasis en la moda, en las apariencias, en las superficies.

Dicha imposición también la obliga a adoptar una nueva identidad que acarrea una función social: la de exhibirse como símbolo de la grandeza de los Borbones. Al respecto, Patrizia Calefato argumenta cómo el acto de vestir somete al cuerpo a una transformación continua capaz de «condenarlo a la tarea forzada de representar un rol social, una posición o una jerarquía» (2004:2). Desde este enfoque la vestimenta puede servir como un dispositivo de control sobre el cuerpo al habilitar un sistema de correspondencia entre la apariencia superficial y el orden social. Este dispositivo es el que Sofia Coppola emplea para transmitir al espectador la sensación de impotencia que acarrea la nueva posición de María Antonieta.

De entrada, Kirsten Dunst (quien para entonces tenía 24 años pero podría lucir aún más joven) interpreta a una mujer alegre e indefensa que apenas va saliendo de la pubertad. Esto representa un fuerte contraste con Norma Shearer y Michèle Morgan, quienes a sus 36 años eran una generación más vieja que la archiduquesa cuando se rodaron *Marie Antoinette* (1938) y *Marie-Antoinette, Reine de France* (1956), respectivamente. Frente a la memoria colectiva de una reina adulta que dilapidaba el erario nacional, Coppola nos presenta a una joven vulnerable, despojada de sus atributos identitarios y forzada a cumplir con expectativas ajenas.

Aunado a la tierna edad de la protagonista, la directora la coloca en una posición humillante (desnuda y manipulable) que invita al espectador a experimentar junto con ella su vulnerabilidad corporal. Presentada como una víctima de los rituales de Versalles, María Antonieta emerge como una figura empática necesaria para la construcción de memorias prostéticas. «Experimentar —aunque sea por un momento— la manera en la que se siente que

le arrebatan a uno su identidad o su agencia personal puede ser el punto de partida para entender o para tener empatía por algo que de otra forma sería totalmente inimaginable cognitivamente» (Landsberg, 2004:138). Gran parte del filme captura en este sentido la alienación y el aislamiento del personaje. Al hacer partícipes a las audiencias de una serie de rituales que ponen en crisis la identidad de María Antonieta se construyen memorias prostéticas que continuamente replantean nociones preconcebidas sobre el sujeto histórico.

Por ejemplo, en la **escena 16** las proféticas palabras de la emperatriz («Todos los ojos estarán puestos sobre ti») se vuelven realidad en cuanto María Antonieta llega a Versalles. En la entrada del palacio una multitud de cortesanos la espera. Mientras se abre paso entre aquel mar de personas nos percatamos de que literalmente todos fijan sus miradas en ella. Unos muestran curiosidad por la nueva inquilina pero la mayoría expresa su escepticismo con muecas y gestos de desaprobación. En el transcurso de esta escena la cámara constantemente cambia de punto de vista a fin de mostrarnos de manera simultánea lo que María Antonieta y los cortesanos observan (fot.3). A través de la cámara subjetiva podemos sentir por un momento las miradas críticas y severas que escudriñan a María Antonieta. Y es que, a pesar de que uno no pertenezca a la demografía de los 20 y tantos años (a la que el filme va dirigido), la experiencia de llegar a un nuevo lugar y estar sujeto a las críticas y a la desaprobación de desconocidos es una situación que muchos experimentaron alguna vez y con la que es fácil identificarse. Al observar a través de los ojos de María Antonieta una experiencia que evoca nuestra propias memorias, el personaje se convierte efectivamente en «un cuerpo que puede habitarse» (Landsberg, 2004:103). Lo que vemos en pantalla podrán ser eventos que nunca vivimos, y sin embargo, a través de la prótesis mnemotécnica es posible convertirlos —con ayuda de la empatía sentida por el personaje— en parte de nuestros propios archivos de memoria. En lugar de subrayar las diferencias entre experiencias del siglo XVIII y experiencias del siglo XXI, Sofia Coppola insiste en las similitudes. En esta lógica es como su filme fusiona memorias personales con memorias históricas que ultimadamente pretenden modificar la memoria colectiva de María Antonieta.



Fotograma 3. La cámara subjetiva y la situación familiar permiten al espectador experimentar junto con María Antonieta las miradas críticas con las que es recibida en Versalles.

Aunque la memoria histórica siempre está presente en el filme (varios pasajes del libro de Fraser se representan con precisión), Coppola claramente está menos interesada en los eventos o hechos históricos, y más en la experiencia de una joven María Antonieta a la que se le arrebató su adolescencia. Por ejemplo, la **escena 10** (en la que María Antonieta sale del pabellón) opera como una metáfora visual sobre la yuxtaposición de cursos de vida que el ritual establece. Al salir del pabellón vestida como una cortesana más de Versalles, María Antonieta despliega una nueva apariencia que no parece conservar rastros —al menos físicos— de su imagen infantil. Por su parte, la **escena 12** (Luis Augusto y sus hermanos esperando el cortejo de la delfina en el bosque de Compiègne) funciona también como un pequeño recordatorio del curso de vida que para la nueva pareja está a punto de terminar. En esta escena Luis y sus hermanos juegan con sus espadas y bromean como niños sobre los matrimonios que sellan las alianzas políticas. «Tienes suerte. Aparentemente es muy hermosa... probablemente yo terminaré con una con cara de perro», le dice el conde de Artois a Luis Augusto. «O de caballo», contesta entre risas el otro hermano. Cuando en la **escena 14** los novios finalmente son presentados, ambos se quedan mudos y no parecen saber cómo comportarse. De hecho, parecen niños confundidos con la nueva situación. Tras darse un escueto abrazo que refleja en sus rostros la incomodidad del momento, se escucha a la hermana de Luis Augusto decir que María Antonieta «parece una niña». María Antonieta podrá lucir como una adulta en su elaborado vestido de *haute couture*, y sin embargo, el comentario anticipa cómo las costumbres de Versalles le «roban» a María Antonieta su juventud para obligarla a entrar a un mundo de adultos en donde el matrimonio y los hijos definen su posición.

Ya en Versalles, María Antonieta ratifica la naturaleza pública y ritualizada de su nuevo rol social. Si la ceremonia de entrega la convirtió en una supermodelo francesa, es lógico que como objeto de intercambio, Versalles lo exhiba permanentemente, cual valiosa mercancía personalizable. En un fuerte contraste con la primera secuencia del filme, la **escena 17** transmite el ambiente público y ajetreado que caracteriza a la corte francesa. Mientras en Austria las habitaciones lucían solitarias y tranquilas, en Versalles emergen como estancias públicas y bulliciosas caracterizadas por el trasiego de baúles, floreros y muebles. A pesar de que María Antonieta sale de una habitación para entrar en otra, nuevas ayudas de cámara continúan apareciendo, como presencias ubicuas en un palacio que todo lo observa.

Al ritmo de esta coreografía representada por sirvientes, ayudas de cámara y cortesanos, María Antonieta se desliza a través de sus nuevas dependencias, atestadas de lujosos muebles y objetos de uso personal. En medio de estas estancias azules y doradas —que complementan perfectamente su nuevo ajuar francés— María Antonieta no solo parece haber sido vestida para cumplir con un rol social: también para mimetizarse con los alrededores del propio palacio. La melodía tintineante de *Air Jeynweythek Flow* contribuye a crear la sensación de que aquellas deslumbrantes habitaciones son una gran caja de música diseñada exclusivamente para exhibir los atributos de la nueva delfina. Esta idea adquiere peso cuando María Antonieta finalmente se sienta en un pequeño tocador que le presenta una pequeña caja azul estampada con su nuevo monograma: una M y una A sobrepuestas (fot. 4). Como un obsequio del palacio para su nueva inquilina, sus contenidos —joyas y un abanico— funcionan como recordatorios de la importancia y la necesidad que la apariencia y el estilo tienen en Versalles. En un palacio carente de privacidad en donde la exhibición permanente se vuelve normativa, la moda y los accesorios no son expresiones triviales de vanidad y superficialidad: se convierten en la moneda de la aceptación social.

Los rituales de Versalles estructuraban la vida cotidiana de las personas pero también las «reclutaban» en un estilo de vida obsesionado con la moda. Esto queda expuesto en la **escena 25**, una de las más emblemáticas del filme, en tanto que expresa cómo María Antonieta queda presa de un ritual que constantemente la reconstruye a partir de la vestimenta. En un nuevo contraste con las primeras secuencias de Austria (en las que María Antonieta se levanta

de la cama a su propio ritmo), María Antonieta es despertada por todo un séquito de princesas, duquesas y ayudas de cámara que la instruyen por primera vez en el complicado ritual del *lever*. Una María Antonieta somnolienta y desconcertada escucha las detalladas instrucciones por parte de la condesa de Noailles:

—Madame, durante la ceremonia matinal se da derecho de entrada a algunos de los principales miembros de la corte, derechos mayores a las princesas de sangre y señoras de la casa... mientras que los derechos menores son para las ayudas de cámara.



Fotograma 4. A través de un objeto personalizado Versalles invita a María Antonieta a participar de la lógica consumista y superficial que rige en el palacio.

A continuación, María Antonieta es desnudada por completo (por segunda vez en el filme) en aras de un ritual que ratifica los rangos de todas aquellas mujeres —completamente vestidas— que supuestamente están ahí para «servirle». Temblando de frío mientras las prendas se relevan (a medida en que nuevas cortesanas entran en la habitación), la joven delfina observa con incredulidad la forma en la que el ritual se desarrolla. «Esto es ridículo», expresa María Antonieta cuando finalmente le colocan el camisón. Inmediatamente su comentario es rebatido por la condesa de Noailles: «Esto, madame, es Versalles». María Antonieta se queja, pero en aquel contexto su opinión sobre las cosas no tiene importancia. La lección sigue siendo la misma que aprendió durante la ceremonia de entrega: «en este mundo

enrarecido, la superficie era la sustancia» (Weber, 2006a:41). Si bien esto resume perfectamente el Versalles del siglo XVIII, fácilmente puede ser aplicable al mundo del siglo XXI, en donde la cultura visual y la obsesión por la moda permean la cotidianidad de la gente.

Versalles es entonces un mundo hermético y extravagante en donde el estilo prima sobre la utilidad. María Antonieta podrá quejarse de ello pero su voz no tiene injerencia en un palacio que la utiliza como a una *poupée de mode*. Además:

Uno puede creer virtualmente todo cuanto se le antoje, incluso que la ceremonia es un verdadero fastidio, y aun decirlo. Pero si uno no cumple los deberes rituales de que es responsable se verá totalmente excluido [...] de la comunidad en general (Clifford Geertz, citado en Gleizer, 1996:77).

Como extranjera y nueva inquilina en el palacio, María Antonieta no parece tener muchas opciones: o se opone a los rituales de Versalles y asume los riesgos que eso conlleva (personales y geopolíticos), o los acata al pie de la letra para integrarse a la sociedad. En una corte poco amigable y en la que los rumores y las injurias son el pan de cada día, esta última parece ser la opción.

En este punto Coppola inserta una serie repetitiva de escenas que muestran cómo el ritual continúa construyendo a María Antonieta en torno a un estilo de vida público y superficial. En las **escenas 26, 38, 46 y 63**, Luis Augusto y María Antonieta aparecen sentados frente a una gran mesa dispuesta para el desayuno. Como en una especie de *Big Brother* la pareja es obligada a comer frente a todos los cortesanos y visitantes del palacio. María Antonieta y Luis parecen una atracción de circo detrás de las espectaculares comidas que imitan el excéntrico mundo de Versalles. Incluso se ven empequeñecidos, como si fueran personajes secundarios en un sitio en donde las superficies y el estilo lo protagonizan todo. Por ejemplo, en la **escena 46** la pareja come frente a una gigantesca estructura de langostas, mazos de brócoli, almejas rellenas con tomates, pétalos de orquídeas y enormes piezas de pan en forma de dragones que se alzan considerablemente sobre una enorme mesa (fot.5). Tanto por la imposibilidad de que Luis y María Antonieta alcancen los platillos, como por la exagerada cantidad de comida dispuesta para sólo dos personas, los desayunos en Versalles ilustran cómo

el ritual se desarrolla junto con un estilo de vida decadente en el que el consumo desmedido y el desperdicio forman parte de una vida cotidiana que transcurre en la esfera pública.



Fotograma 5. La extravagancia y el desperdicio como estilo de vida en el palacio de Versalles.

Como la comida, todo en este mundo insular —incluso el tiempo— parece doblarse ante las costumbres de la corte francesa. Para expresar esto Coppola «encierra» estas escenas del desayuno junto con otras dos que muestran el ritual diario del *lever* y las misas en la capilla real. El resultado son tres escenas distintas pero que trabajan como si fueran una sola secuencia repetida cuatro veces durante el filme. Las escenas ilustran la naturaleza cíclica y rutinaria del palacio, reflejada también en el rostro hastiado de María Antonieta. La conclusión a la que llega el espectador es que en Versalles todos los días transcurren de la misma manera. Una pieza barroca de Vivaldi —que siempre suena de fondo durante estas escenas— confirma esta idea.

Es interesante señalar que el único detalle que nos permite constatar que cada escena es única son los distintos vestidos que María Antonieta y las damas de compañía usan en cada una de ellas. A medida que transcurren estas escenas, María Antonieta usa vestidos cada vez más elaborados y entallados —modelados por rígidos corsets— que reflejan su progresivo enmarañamiento con los pesados rituales de la corte. La moda se convierte así en pieza clave de un sistema social que oprime a sus habitantes. En una toma (**escena 61**) vemos a María

Antonieta en un vestido amarillo cuyo patrón floral refleja perfectamente el tapiz de la pared contra la que se recarga. Mientras lee una carta de su madre que le reprocha no quedar embarazada, María Antonieta se desmorona contra esta pared y literalmente se mimetiza con ella (fot.6). Poco a poco los rituales de Versalles, obsesionados con las superficies, subsumen a María Antonieta en las propias superficies del palacio.

En la cama matrimonial las cosas no parecen ir mejor. Sumándose a las angustias que los rituales diarios le generan, Luis Augusto constantemente rechaza sus tentativas sexuales. La presión aumenta cuando la emperatriz le escribe en una carta que «todo depende de la esposa, si ella está dispuesta y es dulce». Por su parte, María Antonieta está más que dispuesta. En la **escena 32** se acuesta al lado de Luis Augusto con actitud complaciente —presuntamente para iniciar algún tipo de actividad sexual— pero es frenada en seco cuando su esposo le espeta con dureza que la cacería lo ha dejado exhausto. En la **escena 35** María Antonieta redobla su arreglo nocturno para seducir a su esposo. Con la excusa de que hace frío María Antonieta lo acaricia y coloca su pierna por encima de las de él. Todo es en vano: el delfín no capta la indirecta y le da la espalda a su esposa mientras le desea las buenas noches. Incluso durante los banquetes la responsabilidad por crear lazos emocionales recae exclusivamente en la delfina. En uno de ellos María Antonieta intenta sacarle conversación sobre el único tema que sabe que pudiera interesarle: «Entonces, oí que haces llaves como pasatiempo». Tras responderle sencillamente que «sí», Luis continúa comiendo y mirando hacia adelante o hacia su plato. María Antonieta insiste: «¿Y te gusta hacer llaves?». «Obviamente», le contesta de reojo Luis Augusto, en una respuesta que simultáneamente la invita a dejarlo en paz y a sentirse torpe e incapaz de relacionarse con su propio esposo.

Los rechazos de Luis Augusto eventualmente comienzan a producir en María Antonieta sensaciones de culpa e inseguridad. Al final del día, «todo depende de la esposa», una sentencia ratificada en otra carta de su madre que la responsabiliza por el estado de su matrimonio: «Es evidente que el mayor de los problemas en tu nuevo hogar es tu incapacidad para inspirar pasión sexual en tu esposo». Al leerla frente a un espejo (**escena 34**), María Antonieta recorre su cuerpo con una mirada crítica, una lección aprendida tras vivir en una

corte que diariamente le recuerda que la aceptación social se encuentra condicionada por la disposición hacia el arreglo físico.



Fotograma 6. Abrumada por la fuerza institucional, María Antonieta parece ser absorbida por las superficies del propio palacio.

Es claro que en este punto el espectador difícilmente podría culpar a María Antonieta como su madre lo hace. La emperatriz juzga a su hija desde Austria pero el espectador ha sido testigo de lo que en verdad sucede al interior de la alcoba real. En vista de la indiferencia y los rechazos de Luis Augusto, el fracaso que la emperatriz le imputa a su hija resulta más bien absurdo: María Antonieta ha hecho todo lo posible por «inspirar» a su esposo y no es su culpa que éste se niegue a cumplir con sus obligaciones dinásticas.

Con todo, al igual que la emperatriz, los cortesanos de Versalles tienen su propia opinión sobre lo que sucede en la cama matrimonial. En la **escena 31** María Antonieta camina por los jardines de Versalles con varias damas de compañía (de nuevo, la falta de privacidad presente en todo momento) mientras escuchamos la voz en *off* de una mujer que repite los últimos rumores que circulan en el palacio: «No parece nada interesada en él. Es austríaca. No son gente cálida precisamente». «Es verdad» —contesta Sofia, la hermana del rey— «Su hermano José es muy frío. Un hombre horrible. Dicen en Austria que estaba encinta...». Más

adelante (**escena 54**) una María Antonieta con cara de hartazgo camina otra vez por los jardines seguida de otro grupo de mujeres:

— Pues yo escuché que compró un niño —escuchamos a la misma mujer que inició los rumores anteriores.

—¡No! —contesta Sofia.

—Sí, sí, eso oí. Halló a un pequeño niño campesino a un lado de la calle y lo adoptó como si fuera un perro abandonado.

—Bueno, no es como que puede tener uno por sí misma.

—Bueno, si pasara menos tiempo con Lamballe, y más tiempo con su esposo... no habría ningún problema.

—Bueno, no olvidemos que es una espía austríaca —interviene Victoria — No puedo imaginar que haya calidez en el dormitorio.

Es importante mencionar que aunque María Antonieta es el blanco de los ataques, todos en Versalles son víctimas de un estilo de vida marcado por el rumor y la rivalidad. Cual adolescentes preparatorias las mujeres del palacio se deleitan en excluir y despreciar a los demás. En la **escena 39** Madame Du Barry deliberadamente «golpea» con su vestido a María Antonieta mientras caminan en la Galería de los Espejos. «Esto es como la preparatoria, dos bandos que no se caen muy bien», explica Coppola a las actrices durante el rodaje de la escena (*Making of*). Como cuando María Antonieta es recibida en el palacio con miradas críticas, Coppola toma aquí una decisión con plena consciencia sobre el modo de interpelar a las audiencias juveniles. Además de ser transformada en una *poupée de mode*, María Antonieta es una forastera construida a partir de percepciones y especulaciones —como a menudo sucede en el despiadado mundo juvenil de las preparatorias. En un mundo en el que las superficies se convertían en la esencia, María Antonieta «constantemente era identificada, construida, presentada y representada. Su cuerpo era el sitio de controversias y de luchas por el poder; su imagen era central para esas luchas» (Goodman, 2003:3).

El Versalles de Coppola evoca entonces una preparatoria en donde el acoso y los rumores determinan la percepción de las personas. Aunque como espectadores sabemos lo

que realmente sucede en la cama matrimonial, los rumores son empleados por la directora como un recurso narrativo que examina lo pernicioso que éstos pueden llegar a ser en términos de construcción de una imagen. Esta estrategia es particularmente visible cuando María Antonieta atiende por primera vez una de las cenas formales en el palacio (**escena 28**). En torno a un gran banquete observamos a un numeroso grupo de cortesanos que intercambian en voz baja los últimos chismes que circulan en el palacio. Por ejemplo, una mujer dice sobre María Antonieta que «debería regresar a su país», mientras que otra comenta que «es linda...para ser una austríaca». Por supuesto, al ser la nueva inquilina en el palacio, María Antonieta desconoce a los presentes y causa cierta desconfianza. De ahí que las conversaciones tengan un registro xenófobo y enfatizen su status de extranjera. Al respecto, Max Gluckman (1963) argumenta que el rumor fortalece los lazos de una comunidad mediante la exclusión de personas que no pertenecen al núcleo de normas y valores que se comparten. En otras palabras, para chismorrear adecuadamente uno tiene que pertenecer a una comunidad, pues «no hay manera más fácil de poner a un extranjero en su lugar que comenzar a chismear» (Gluckman: 1963:313). A través de chismes y rumores una comunidad fortalece sus vínculos y excluye a todos aquellos que amenazan dicha comunidad.

Que en esta escena María Antonieta sea ratificada como una extranjera anticipa el papel de los rumores en la exclusión social del personaje. «Será interesante ver cuánto dura [en el palacio]», dice al respecto otra cortesana. Además, es importante hacer notar que si bien podemos escuchar los chismes de los comensales, rara vez podemos atribuirlos a algún personaje en particular. Para empezar, la cámara circula constantemente alrededor de la mesa, una técnica que le permite a la directora disociar las imágenes de los sonidos. De hecho, los sonidos ambientales terminan mezclándose con las cacofonías de conversaciones simultáneas. Como resultado, los rumores emerjan como una presencia ubicua tan importante como las superficies, superando incluso a los propios personajes. En cierto punto una cortesana se refiere a María Antonieta como a un «pequeño pedazo de pastel», una referencia a la memoria colectiva del personaje que sugiere cómo las percepciones sobreviven a lo largo del tiempo y se interpretan eventualmente como verdades. En este sentido, los rumores en *María Antonieta*

representan poderosas fuerzas sociales que estructuran relaciones de poder y desplazan la realidad vivida de una persona.

Con la escena anterior la directora sugiere que la historia frecuentemente se construye a partir de rumores. Con el paso de los años dichos rumores se convierten en hechos, en mercancías históricas que guardan poca relación con lo que pudo haber pasado en realidad. Al hacernos testigos tanto de la experiencia «real» de María Antonieta, como de la forma en la que es construida a partir de los deseos y las percepciones de los demás, Coppola construye una historia alternativa que cuestiona la seguridad con la que afirmamos conocer y entender a los sujetos históricos. La historia de María Antonieta —parece decirnos la directora— no son más que falsos rumores que desplazaron al individuo y lo reemplazaron con la imagen que actualmente se conserva en la memoria colectiva. De hecho, hacia el final del filme, María Antonieta es reducida por sus contemporáneos a una imagen icónica que nada tiene que ver con lo que como espectadores hemos constatado.

Cuando en la **escena 44** María Antonieta recibe al ritual del *lever* con una sonrisa irónica, todo un proceso de imposiciones y adoctrinamientos versallescos parece haber surtido efecto. Lejos de mostrarse avergonzada y fastidiada por el ritual, María Antonieta espera al séquito despierta y sentada sobre su cama. Su actitud caprichosa y la pose seductora que adopta sugieren el gusto que le ha tomado al ritual, un ritual que en esta primera parte del filme la construyó como al símbolo por excelencia del esplendor monárquico. Es significativo que María Antonieta no exhibe este comportamiento indulgente antes de su llegada a Versalles: la corte francesa es quien la ha transformado en un objeto superficial (en un «pequeño pedazo de pastel») para el beneficio de aquel sistema social. Al vincular a María Antonieta con un pastel (el más decorativo de los alimentos) Coppola nos recuerda que si en la memoria colectiva María Antonieta es indisociable de la frase «Que coman pasteles», es porque en primer lugar Versalles la transformó en un objeto superficial y decorativo tergiversado por falsos rumores. Que la historia la haya juzgado como una mujer frívola e insustancial se debe a que los rituales y los rumores (en sí mismos una práctica ritualizada en el palacio) desplazaron la «verdadera» identidad de la reina.

El ritual se convierte entonces en una de las decisiones artísticas más radicales que emplea Sofia Coppola. Por un lado, el énfasis en los rituales contesta la memoria colectiva sobre una reina que deliberadamente impuso sobre la corte un estilo de vida decadente. Como muestra la directora, dicho estilo de vida (que contribuiría a llevar a la ruina al Antiguo Régimen y a todo el país) ya preexistía a María Antonieta, y de hecho, fue Versalles quien la obligó a participar de él y a reinventarse en él. No hay que olvidar que el estilo de vida que uno adopte «está inextricablemente enlazado con la estructura de la vida social, política y económica» (Gleizer, 1997:89). En este sentido, no era culpa de María Antonieta —sugiere la directora— que la monarquía francesa ya era una institución obsoleta ni que más adelante la reina se convirtiera en el chivo expiatorio de su colapso.

Por otro lado, el ritual impone sobre María Antonieta un estilo de vida obsesionado con la moda no muy distinto a como las sociedades contemporáneas lo hacen con los jóvenes de hoy. Versalles y sus rituales sartoriales se nos presentan como una alegoría sobre la capacidad que tiene la industria de la moda para construir e imponer identidades. La llamada «tiranía de la moda» radica en que uno la adopta para expresar una supuesta personalidad única sin percatarse de que al mismo tiempo se reproducen estándares de belleza que legitiman relaciones de poder asimétricas. Suzanne Ferriss y Mallory Young afirman que esto también captura:

La paradoja posfeminista: los estándares de belleza son al mismo tiempo rigurosos y caprichosos. [Los rituales ofrecen] el retrato de una María Antonieta que primero se subyuga a la moda de Versalles —entendida simultáneamente como estándares de vestimenta y de conducta— y que posteriormente se rebela contra el pesado estilo de la corte, reinventándose a sí misma como Reina de la Moda y de Francia (2010:105).

En esta paradoja, el cuerpo que se pierde al cruzar la frontera, el que experimenta con perplejidad los avatares de la vida diaria de Versalles, y el que cada noche es rechazado en la cama matrimonial, se recupera al adoptar una estrategia en cuyo centro se encuentra el sistema de la moda. Este sistema le permitirá a María Antonieta utilizar su cuerpo bajo sus propias condiciones para expresar su identidad y legitimar su posición en la corte.

6.3.2. Estilo de Vida

A partir de este momento Sofia Coppola estructura a su filme biográfico en torno a una serie de preguntas relacionadas con la construcción identitaria: ¿Quién soy ahora?, ¿Qué se supone que tengo que ser/hacer?, ¿Cómo hago amigos? ¿Qué si mi esposo no quiere tener sexo conmigo y no puedo dar a luz a un heredero? ¿Qué si la gente me odia por ello? Para María Antonieta, todas estas son preguntas que surgen ante la imposibilidad de tomar decisiones personales que le permitan definirse a sí misma bajo sus propias condiciones. Al final del día su existencia depende de un palacio que la instruye en lo que tiene que *ser* a través de un control sistemático de su cuerpo. Coaccionada por estructuras que condicionan su estancia en la corte, María Antonieta aprende a ceder, pero también a negociar los delicados equilibrios de poder que sostienen el orden social de Versalles.

De ahí que María Antonieta contemple también sus propios planes: como a cualquier otro adolescente contemporáneo le gusta comprar ropa, zapatos, asistir a fiestas y beber alcohol. Estos rituales privados —que se organizan en torno a la moda y al consumo— se convierten en estrategias que le permiten reivindicar sus aspiraciones personales. Desde la perspectiva de Marcela Gleizer María Antonieta resignifica los rituales: conserva sus contenidos (las ideologías de Versalles fundamentadas en la moda) pero los dota de un nuevo sentido que le permiten recuperar la autonomía que durante la primera parte del filme le fue negada. Si para Gleizer el consumo es inherente al estilo de vida, para Mary Douglas y Baron Isherwood este último puede considerarse como un ritual en sí mismo:

Los rituales más eficaces utilizan objetos materiales, y cuanto más costosos sean los instrumentos rituales, más persistente tendrá que ser nuestra intención de fijar los significados. En esta perspectiva, los bienes son accesorios rituales; el consumo es un proceso ritual cuya función primaria consiste en darle sentido al rudimentario flujo de los acontecimientos. (1979:80).

El estilo de vida se convierte entonces en un nuevo ritual con el que María Antonieta comienza a definirse a sí misma. Al percatarse de que, efectivamente, puede tomar ciertas decisiones (por más limitadas que sean), María Antonieta asume con optimismo su

permanencia en un sitio que continuamente la define. Como se aprecia en la tabla metodológica, el *lever* de la **escena 44** marca el punto en el que los rituales públicos (ambiente) comienzan a ser sustituidos por rituales privados (personaje) en los que la moda y el consumo funcionan como mecanismos de empoderamiento personal.

De hecho, a medida en que la historia avanza la participación de María Antonieta en los tediosos rituales de la corte disminuye. Como resultado, comienzan a multiplicarse momentos privados que subrayan la forma en la que María Antonieta y sus amigas relativizan los estrictos códigos de conducta cortesanos. Por ejemplo, en la **escena 53** el conde Mercy intenta explicarle a María Antonieta la situación financiera del Estado y las posibles consecuencias del desmembramiento de Polonia en las relaciones franco-austríacas. María Antonieta no parece escucharlo. Distráida con telas y zapatos llega incluso a preguntarle si prefiere su vestido con mangas o sin ellas. Aunque como espectadores nos consta que Versailles la ha adoctrinado en ese comportamiento narcisista, María Antonieta también demuestra que entiende perfectamente lo que se le acaba de cuestionar. Tras ser regañada por Mercy, responde con perspicacia: «¿Dónde estaré si hubiese una ruptura entre nuestras dos familias? ¿Sería austríaca, o la delfina de Francia?». Por fuera podrá parecer la rubia tonta de cualquier *chick flick*,⁴⁴ pero su respuesta sugiere cierta profundidad a pesar de involucrarse en actividades consideradas como superficiales o banales. Esto refleja la propia ideología de Sofia Coppola, quien menciona que puedes ser «considerado superficial y tonto si estás interesado en la moda», pero también «ser sustancial y aun así estar interesado en frivolidades» (citada en Lobrutto y Morrison, 2012:111).

Que Coppola se proyecta sobre su personaje es claro: María Antonieta «trató a la moda no como una frívola actividad marginal, sino como su ocupación principal» (Weber, 2006a:107). Así como la posición de la directora (miembro de la élite hollywoodense) le permitió desarrollarse en la industria de la moda y el cine —para legitimar su nombre al margen del de su padre—, María Antonieta se aprovecha de su posición privilegiada para apropiarse de un sistema que en un principio la oprimía. Al jugar bajo las mismas reglas de Versailles María Antonieta transforma su cuerpo en un espacio político con el que fortalece su identidad y

⁴⁴ Subgénero cinematográfico diseñado para atraer principalmente a una audiencia femenina juvenil. Generalmente aborda temas relacionados con el amor y el romance, además de tener un registro altamente emocional y melodramático.

confronta a quienes le negaban cualquier tipo de reconocimiento. Su transformación en reina de la moda se configura entonces como una estrategia de legitimación con la que comienza a ganarse el cariño y el respeto de la corte.

El ascenso hacia un status de celebridad dieciochesca queda patente en la primera escena que se desarrolla en París (**escena 58**). Junto a su esposo y la princesa de Lamballe, María Antonieta disfruta de una ópera desde uno de los palcos reservados para la realeza. Aunque antes de esta escena María Antonieta ha usado infinidad de elegantes vestidos de corte, el atuendo rosa que lleva en esta ocasión difiere considerablemente de los anteriores. Su pronunciado escote y la ausencia de collares y otros accesorios contrastan con los vestidos entallados que parecían aprisionarla en los rituales cortesanos. El atuendo simboliza entonces la búsqueda de un estilo de vida más libre que le permite expresar su juventud reprimida (fot. 7). Además, es significativo que por primera vez María Antonieta lleva un *pouf*. Como expliqué en otro apartado, estos peinados transformaron radicalmente la moda femenina durante la segunda mitad del siglo XVIII y se convirtieron en una de las herramientas principales con las que la reina cultivó una imagen pública para expresar su identidad. Debido a que estaban «explícitamente diseñados para transmitir mensajes tópicos, los *poufs* de María Antonieta le permitieron participar en la política y lucir a la moda al mismo tiempo » (Weber, 2006a:105). Para un cuerpo que transformó a la moda en un territorio para la expresión de la subjetividad, los *poufs* resultaron particularmente adecuados.

Con esta imagen autogestionada María Antonieta se exhibe públicamente en la capital (la primera escena fuera del mundo insular de Versalles) y comienza a ganarse el respeto y la admiración de la gente. Esto nos queda claro porque en cuanto la presentación termina María Antonieta comienza a aplaudir, ignorando la advertencia de la princesa de Lamballe: «Los aplausos generalmente no están permitidos durante las presentaciones de la corte». Aunque al principio el teatro entero se queda mudo ante la intransigencia de la delfina, poco a poco los asistentes comienzan a ponerse de pie y aplauden. Contagiados con el entusiasmo de su futura reina los asistentes aplauden de pie, dándole la espalda al escenario: todos aplauden en dirección a María Antonieta. Incluso el tímido Luis Augusto, quien cada noche parece empeñarse en rechazar a su esposa, le sonríe con ternura y reconoce su pequeña victoria. A

través de esta aclamación pública Coppola celebra el espíritu transgresor de su joven heroína, cristalizado en la nueva imagen sartorial que despliega. Tras esta escena, las mujeres de la corte comienzan a usar *poufs* y vestidos en tonos rosas y pasteles como los que María Antonieta elige. María Antonieta no solo se reinventa a sí misma como reina de la moda: también marca tendencias con las que obliga a la corte a reconocer su influencia y su poder.



Fotograma 7. La rebelión en contra de las normas y costumbres de Versalles se tradujo en atuendos que reflejaron su deseo de autonomía y libertad.

El papel central de la moda en la trayectoria política de María Antonieta hace del vestuario un vehículo narrativo que ilustra adecuadamente las transformaciones internas y externas del personaje. De la inocencia a la experiencia, de la victimización al empoderamiento, de la frivolidad a la dignidad: todo esto se transmite principalmente a través del vestuario. Por ejemplo, a medida en que María Antonieta se desvincula de las tradiciones de Versalles los colores comienzan a reflejar su nueva identidad: las suaves e inocente tonalidades rosas se transforman en fuscias intensos; los azules claros que le daban una apariencia infantil se intensifican en azules reyes; los vestidos sin estampados se sustituyen por suntuosos brocados y telas bordadas con elaborados patrones. Incluso los escotes comienzan a ser más reveladores.

Al otorgar a la moda un lugar central en el filme Sofia Coppola reconoce la importancia del vestuario como un medio de definición identitaria que captura la conexión entre el siglo XVIII y el nuestro. Como antes mencioné, la trayectoria sartorial de María Antonieta guarda

paralelos con la de Coppola, quien incluso creó su propia línea de ropa con la que pretendía diferenciarse de las prendas genéricas que existían en el mercado. Por más frívolo que esto suene, *Milkfed* y sus proyectos como fotógrafa y diseñadora de vestuario jugaron un papel importante en la construcción de una imagen autoral que reflejara independencia y autoridad al interior de una industria principalmente masculina. La moda se convierte así en una herramienta de empoderamiento femenino que en sus filmes se plasma a través de una estética «femenina» que privilegia los vestuarios y los accesorios. Dicha estética se lleva al extremo en *María Antonieta*: la moda se convierte aquí en una estrategia para triunfar al interior de una institución patriarcal. Esta «hiper-femineidad ha sido vinculada al posfeminismo y a la celebración de la juventud, la moda, la celebridad y la cultura de masas de la tercera ola feminista— otro indicio de la manera en la que Coppola proyecta su identidad y se distancia así del pasado» (Cook: 2014:218).

En realidad, la lógica detrás de los vestuarios de Milena Canonero cristaliza simultáneamente un distanciamiento del pasado y un posicionamiento en torno a la tercera ola feminista. Inspirados en la banda sonora y en los coloridos macarrones franceses, los vestuarios de *María Antonieta* fueron cruciales para vincular la moda del siglo XVIII con una sensibilidad cultural contemporánea. La propia Canonero afirma haber evitado el «look clásico esperado» y optar en su lugar por la «estilización» (*Making of*). Y en este ejercicio de estilización vale la pena mencionar que Canonero frecuentemente empleó el color rosa, es decir, el color distintivo del posfeminismo (Ferris y Young, 2010). A partir de que *María Antonieta* toma las riendas de su propia trayectoria, vestidos, abanicos, y zapatos —incluso las pelucas— se vuelven rosas.

El énfasis en este color trascendió el universo simbólico del filme: materiales promocionales y DVDs se imprimieron con fondos, tipografías y fotogramas rosas. Estos paratextos —como los llama Deborah Ramsay (2013)—, encuadran a la obra dentro de una perspectiva predeterminada, estructurando así una relación entre el espectador, el filme, y en este caso, la historia. El rosa como símbolo de empoderamiento y autonomía femenina predetermina entonces la interpretación que las audiencias hagan sobre el texto fílmico. Tan importantes como el texto en sí, los paratextos «construyen, configuran y afectan el entendimiento del texto» (Ramsay, 2013:56). El rosa en *María Antonieta* incluso pudiera evocar

en las audiencias a Elle Woods, la protagonista de *Legally Blonde* (Robert Luketic, 2001) que constantemente es subestimada como la «rubia tonta» en la universidad de Harvard. Obsesionada con el color rosa que sus pares interpretan como signo de estupidez y frivolidad, la protagonista demuestra —igual que María Antonieta— que la moda y las compras no están peleadas con el intelecto. Al contrario, contribuyen a estimular una sensación de empoderamiento que se vincula visualmente con el color rosa. La propia María Antonieta hace explícita la conexión entre el color y lo que connota cuando en medio de una frenética sesión de compras exclama: «Me encanta el rosa, es como un dulce». En este sentido, alejándose del «look clásico» (que sería más apropiado en términos de precisión histórica), el color rosa en *María Antonieta* se emplea con la intención de convertir al personaje en un lugar de memoria apto para el siglo XXI: una María Antonieta claramente identificada con la tercera ola feminista.

Desde esta perspectiva, «stiletos, ropa de diseñador y destreza sexual simbolizan autonomía y empoderamiento en la tercera ola, tanto como lo hacen los logros profesionales» (Diamond, 2010:209). La autonomía y el empoderamiento que la moda y las compras habilitan quedan patentes en la transición entre las **secuencias 19 y 20**. En la primera, el fracaso de María Antonieta en la cama matrimonial queda expuesto públicamente: su cuñada acaba de dar a luz al primer príncipe Borbón de la nueva generación. Aunque sabemos que la culpa no es de María Antonieta, la corte aprovecha la situación para continuar forjándole una imagen sustentada en rumores. «Es estéril, qué esperabas», dice una mujer del pueblo mientras María Antonieta camina por un pasillo. «Escuché que es frígida», susurra otra. Una mujer mayor la increpa directamente: «¿Cuándo nos darás un heredero?». En un sistema social en el que las mujeres «afirmaban su autoridad a través del canal convencional y “mujeril” del embarazo y la maternidad» (Weber, 2006a:86), el nacimiento de este niño ciertamente ponía en riesgo la posición de María Antonieta, además de humillarla frente a la corte.

En la semi-privacidad de su habitación María Antonieta estalla en llanto. Como en otras escenas, la cámara enfoca detenidamente el rostro compungido de María Antonieta, permitiéndonos experimentar junto con ella la pena de una humillación pública. Si asumimos que los «*close-ups*» a menudo son revelaciones dramáticas de lo que en realidad sucede bajo la superficie de las apariencias» (Béla Balázs, citado en Marks, 2000:94), la escena explora el tipo

de historias que subyacen bajo las imágenes icónicas de la memoria colectiva. Así como en *The Virgin Suicides* los radiantes jardines suburbanos enmascaran las estructuras patriarcales que oprimen a las protagonistas, *María Antonieta* examina la hipocresía de una sociedad que sabe perfectamente cómo utilizar a las mujeres, pero no cómo valorarlas ni entenderlas. Debajo de los suntuosos y espectaculares decorados de Versalles subyacen las calumnias, la indiferencia, la manipulación.

Con todo, la directora se rehúsa a convertir a sus protagonistas en meras víctimas de las circunstancias. El patriarcado podrá definir las estructuras que encasillan y controlan a sus protagonistas, pero quienes viven en ellas terminan decorándolas y apropiándose las. Este planteamiento inclusive se expresa con ayuda de la edición. Por ejemplo, justo antes de que inicie la siguiente secuencia, *María Antonieta* termina llorando desconsoladamente sobre el suelo. La cámara se aleja considerablemente y encuadra a *María Antonieta* como a una triste figura que se ve empequeñecida contra el suntuoso decorado de la habitación (fot. 8). Como metáfora visual, la escena subraya la indiferencia con la que Versalles trata a su futura reina: frente a la importancia de procrear herederos las aspiraciones personales de *María Antonieta* parecen insignificantes.



Fotograma 8. Aislamiento y soledad ante la imposibilidad de cumplir con las expectativas sociales.

Sin embargo, el repentino corte hacia la siguiente escena (inicio de la **secuencia 20**) da pie a un frenético montaje de zapatos, joyas, pastelillos, champaña y brocados de distintos colores. Las tomas son rápidas y sucesivas y evocan las escenas de compras de numerosas *chick-flicks*. En secuencias como estas Coppola fusiona la decadencia del Versalles del siglo XVIII y las compras compulsivas que actualmente forman parte de los rituales adolescentes. La sucesión de imágenes está editada al ritmo de *I Want Candy* de Bow Wow Wow, cuyas letras con connotaciones sexuales («you're my guy, you're what the doctor ordered, so sweet you make my mouth water. I want candy») sugieren que el comportamiento irresponsable de María Antonieta está directamente relacionado con su situación conyugal. Que la escena aparezca justo después de que María Antonieta es humillada públicamente fortalece la idea de que la moda y el consumo operan como estrategias de defensa que legitiman su posición al margen de la maternidad. Como la mayoría de adolescentes contemporáneos, María Antonieta intenta definirse a sí misma a través del consumo, una de las premisas de la tercera ola feminista. Además, la escena es prácticamente un festín de objetos de consumo relacionados con la industria de la moda: telas, vestidos, joyas, zapatos y sombreros. Todos ellos contribuyen a que las audiencias se identifiquen fácilmente con la protagonista y su comportamiento (fot.9). A diferencia de los planos generales que a menudo caracterizan a los filmes históricos,⁴⁵ la cámara se enfoca sobre las superficies de objetos y alimentos. Incluso hay acercamientos y breves paneos sobre las telas y los vestidos que María Antonieta y sus amigas compran.

Para Laura U. Marks este tipo de técnicas cinematográficas no se emplean sin consecuencias. En *The Skin of the Film* (2000) la autora desarrolla una teoría sobre la visión háptica, cuya premisa surge de la intención por trasladar al medio audiovisual los sentidos que técnicamente el cine no puede representar: el tacto, el gusto y el olfato. Por ejemplo, dos personas pueden ver un mismo alimento pero no percibir su sabor de la misma manera. Las experiencias y sensaciones que provocan este tipo de sentidos se consideran pues, profundamente personales. Sin embargo, como expuse en el marco teórico, la percepción y la afectividad no son experiencias puramente individuales. Al contrario, son actividades sociales que se construyen al interior de una colectividad: aprendemos a sentir, a probar, a oler y a ver

⁴⁵ Custen (1996) y Tashiro (1997) argumentan que esto es así porque los filmes históricos intentan mostrar a las audiencias en toda su magnitud el trabajo invertido para recrear el pasado.

como parte de un grupo social que construye el sentido sobre lo que significa experimentar con los distintos sentidos. Incluso los recuerdos sobre nuestra experimentación del mundo con los sentidos forman parte de una memoria colectiva que nos conecta con una comunidad más amplia.



Fotograma 9. *I Want Candy*.

Desde esta perspectiva Marks argumenta que la imagen audiovisual es capaz de evocar en las audiencias otro tipo de memorias sensoriales, independientemente de que se sientan de forma particular en cada cuerpo. En otras palabras, que el cine, además de interpelar a la vista y al oído, también recurre colectivamente a la memoria del tacto, e incluso del gusto y el olfato. Por poner otro ejemplo culinario, uno no tiene que tocar una naranja para recordar cómo se siente, cómo huele, e incluso como se escucha cuando está siendo desgajada. Basta con imaginárnosla —y en el caso del cine, con verla— para evocar las sensaciones que dicha fruta genera en nuestro cuerpo. Todas estas sensaciones se definen socialmente y permiten que el medio cinematográfico detone asociaciones corporales a raíz de la imagen. Por lo tanto, cuando la relación entre estos sentidos está mediada por una imagen, la experiencia multisensorial queda condensada en forma visual. Es decir, que se apela a un sentido (en este caso, al de la vista) para representar la experiencia de los otros. En la experiencia cinematográfica los sentidos no se experimentan por separado pues:

Pensar al cine como un medio háptico es sólo un paso hacia considerar las maneras en las que el cine apela al cuerpo entero [...] el espectador tiene que buscar en su propia imaginación y en sus propias memorias para completar la imagen. La imagen háptica obliga al espectador a contemplar la imagen por sí misma en lugar de ser absorbido por la narrativa (Marks, 2000:163).

Desde esta teoría, filmes como *María Antonieta* —que constantemente se detienen sobre las superficies— redirigen al espectador a la memoria del cuerpo para completar las imágenes cinematográficas. En el caso de la escena anterior los excesivos *close-ups* sobre zapatos, telas y alimentos incrementan la familiaridad que los espectadores tienen con el mundo de esos objetos representados (fot. 10). En estas condiciones las imágenes hápticas contribuyen a reducir la distancia espacial y temporal que existe entre un personaje del siglo XVIII y las audiencias contemporáneas. Además, al evocar memorias personales ancladas en rituales de consumo adolescentes, *María Antonieta* invita a las audiencias a conectar la experiencia personal con la experiencia colectiva. Más que atestiguar una narrativa histórica el espectador participa en ese proceso de reconstrucción histórica, haciendo del pasado algo significativo en el presente. Las imágenes hápticas de *María Antonieta* involucran a las audiencias con el mundo personal del personaje y activan una memoria colectiva (tanto del personaje como de la experiencia de comprar junto con amigos) que se siente con todo el cuerpo.



Fotograma 10. Imágenes hápticas durante la secuencia *I Want Candy*.

La conexión entre María Antonieta y las audiencias juveniles se enfatiza aún más al fusionar imágenes hápticas e imágenes simbólicas.⁴⁶ En una escena muy mencionada tanto en reseñas como en críticas del filme, Coppola inserta un par de converse en medio de la orgía de zapatos Manolo Blahnik (fot. 11). Aunque el anacronismo a menudo se interpreta como un error, la directora ha declarado en múltiples entrevistas que se trata de un detalle intencional con el que pretendía hacer relevante el filme para los adolescentes contemporáneos («Entrevista a Sofia Coppola», *Marie Antoinette* [DVD Japón]: 2007). Si repasamos brevemente la historia de los zapatos converse veremos que la elección por este calzado en particular no tiene nada de accidental.



Fotograma 11. Un par de zapatos converse vincula a María Antonieta con las audiencias contemporáneas.

Lanzados en 1917, los converse se convirtieron rápidamente en un símbolo que identificó a distintos grupos sociales: primero como emblema de los deportistas (hasta la fecha también se les conoce como *chuck taylors*, en honor a un basquetbolista) y luego como atributo distintivo de las tropas estadounidenses que pelearon durante la Segunda Guerra Mundial (Ramos y Sudsilowsky, 2012). A medida en que se descubrieron nuevos materiales para fabricar calzado deportivo los converse fueron abandonados por la industria deportiva y comenzaron a

⁴⁶ En el sentido de C. S Peirce (signo simbólico) que refiere a un signo arbitrario en donde el significante no se vincula directamente con el significado, sino que es convenido socialmente.

adoptarse por miembros de las llamadas contraculturas que se vinculaban en distintos niveles con la cultura de masas. Por ejemplo, fue «a partir de la década de 1950, influenciados por estrellas del cine y del rock como James Dean y Elvis Presley, que los jóvenes americanos adoptaron a los All Star en su vida diaria» (Ramos y Sudsilowsky, 2012:4). Rápidamente, los converse comenzaron a convertirse en sinónimo de la juventud disidente en contra del *establishment*:

Uno de los factores clave que transformaron a los All Star de un calzado deportivo a un objeto de culto de moda fue su adopción —a partir de la Segunda Guerra Mundial— por parte de miembros de los movimientos de la contracultura, así como la apropiación que de ellos hizo la industria cultural de masas para vestir a estos grupos (Ramos y Sudsilowsky, 2012:6).

Consecuentemente, los converse se asocian hoy en día con íconos fuera de lo común que rompían las reglas, convirtiéndose así en símbolo de rebeldía, independencia y juventud contestataria. En la página oficial de Converse⁴⁷ puede leerse el siguiente manifiesto:

Los tenis Converse comenzaron a surgir en bares de rock, en las calles, en los raperos, en los íconos, en los rebeldes y en los originales. Se convirtió así en el calzado por elección de los individuos. Desde All Star, pasando por Jack Purcell y hasta CONS, Converse no se limita a un solo estilo o definición. Sé quien tú quieras ser en tus tenis o ropa Converse. Un artista, un rebelde, un rapero, un pensador, un jugador, un skater, un bombero paracaidista, un dentista freelance, lo que sea. Si estás usando Converse, tú sabes quién eres.

Si tomamos en cuenta la trayectoria cultural del calzado y el simbolismo que actualmente continúa desplegando, la conexión con el personaje de Sofia Coppola queda más clara. Al igual que James Dean, Elvis Presley o Kurt Cobain⁴⁸ (íconos asociados con rupturas de paradigmas y movimientos contestatarios), la María Antonieta de Coppola se representa como

⁴⁷ <http://www.converse.com/about/about-us.html>

⁴⁸ Por ejemplo, Cléo Rocha Ramos y Sérgio Luís Sudsilowsky afirman que durante la década de 1990 las ventas de tenis converse ascendieron considerablemente «gracias a Kurt Cobain, vocalista y líder de la banda de grunge Nirvana, siendo adoptado consecuentemente [los tenis] por los seguidores del movimiento grunge» (2012:6).

una mujer rebelde que a su manera se subleva contra el orden social de Versalles. Lejos de ratificar a la moda como un instrumento político en servicio del Estado, María Antonieta se apropia de ella para expresar su propia identidad. El rechazo a cumplimentar las reglas del palacio y la búsqueda de un reconocimiento como individuo autónomo reflejan en una escala pequeña la trayectoria histórica y cultural de los converse.

Desde la teoría de Laura U. Marks los converse que aparecen en el filme funcionan como un objeto-recuerdo, definido como «un objeto material irreductible que encripta memoria colectiva» (2000:77). Estos objetos cuentan historias y describen trayectorias que quedan fijadas en su propia materialidad. Como símbolo de la juventud, los converse le recuerdan al espectador que María Antonieta no era más que una adolescente incomprendida rebelándose contra el *status quo* de su tiempo. Las historias de contestación social y los vínculos con íconos de la música y el cine quedan encastrados en el objeto: el pasado resurge en el presente de las imágenes. Como Marks menciona, los objetos-recuerdo «trasladan la experiencia a través del tiempo y el espacio en un medio material, encriptando historias producidas en el tráfico intercultural» (2000:89). De hecho, como los converse se han convertido en una prenda de moda a nivel internacional, en *María Antonieta* funcionan como un objeto-recuerdo transnacional⁴⁹ que muestra cómo el significado de los objetos se modifica en la medida en que circulan en nuevos contextos. Que en este caso los converse circulen en el contexto de una diégesis ambientada en el siglo XVIII contribuye a examinar desde una «nueva» perspectiva la memoria colectiva de María Antonieta. De ahí que las imágenes hápticas y anacrónicas de *María Antonieta* nos inviten a involucrarnos discursivamente con los objetos que representa. La idea de Laura U. Marks es que los objetos también tienen sus propias «biografías culturales» pues «contienen una riqueza de conocimiento, si tan solo pudiéramos leerlos» (2000:96).

Tras la secuencia de *I Want Candy* el filme se aboca por completo a la construcción de memorias prostéticas. En la secuencia del cumpleaños (**secuencia 24**) la reina festeja con todos sus amigos de una manera no muy distinta a como lo hacen las audiencias contemporáneas.

⁴⁹ Laura U. Marks define a los objetos transnacionales como «objetos que son creados en la translación cultural y el movimiento transcultural» (2000:78). Esta definición bien puede aplicarse a los converse, una mercancía codificada como símbolo de la juventud y la cultura de masas. Por definición, esta última circula en un ámbito transnacional.

«¡Feliz cumpleaños!», gritan con informalidad todos los presentes cuando hace su entrada el pastel. Todos beben, ríen y participan en las mesas de juego. El soundtrack pop-rock (*Ceremony* de New Order), los diálogos contemporáneos y a veces coloquiales («¡Feliz cumpleaños cariño!», «¡Uh!, ¡Me encanta tu cabello!»), y los frenéticos montajes de champagne, fichas, y cortesanos esnifando rapé⁵⁰ contribuyen a que las audiencias se identifiquen con el mundo juvenil y presenteísta de María Antonieta (fot. 12).



Fotograma 12. Imágenes familiares que invitan a construir memorias prostéticas junto con María Antonieta y sus amigos.

Con todo, es interesante subrayar que estas imágenes sumamente contemporáneas en ningún momento se alejan de las expectativas que las audiencias tienen sobre el personaje histórico. De hecho, como se puede apreciar en los artículos periodísticos que incluí en *Mímesis* 1, la memoria colectiva de María Antonieta es prácticamente indisoluble con el despilfarro, la inconciencia y los extravagantes placeres de la corte francesa. Sofia Coppola no impugna esta memoria icónica: su María Antonieta gasta, se entrega a los placeres de Versalles y en general, se divierte como si no hubiera un mañana —como cualquier otro adolescente contemporáneo.

⁵⁰ En su correspondencia con Sofia Coppola Antonia Fraser señala el interés de la directora por evocar el consumo de drogas contemporáneas que encajaran con el espíritu juvenil del filme: «Acabo de pasar un tiempo con dos modelos que me recordaron como ellos pudieron haber sido. ¿Tenían algo como cocaína en aquel entonces? ¿Qué era el rapé?» (Coppola, citada en Fraser, 2006b).

Ahora bien, Coppola también contextualiza estas indulgencias. Al representarla como a una adolescente vulnerable que constantemente es definida por la corte y rechazada por su marido, resulta más fácil comprender y disculpar su comportamiento irresponsable (e identificarnos con el mismo). A fin de cuentas, Coppola representa estas válvulas de escape (fiestas y compras) tal y como hoy en día se llevan a cabo. En este sentido, secuencias como la de *I Want Candy* y ésta del cumpleaños yuxtaponen memorias icónicas y memorias personales que invitan al espectador a identificarse con el personaje, y por ende, a reevaluar nociones preconcebidas sobre María Antonieta. Estos paralelismos con la cultura contemporánea son los que contribuyen a resignificar el personaje en la memoria colectiva y a reabrir el debate en torno a su memoria histórica y a la del Antiguo Régimen. Si la historia y la memoria se basan en articular el pasado con nuestro presente, filmes como el de Sofia Coppola «hacen historia» simple y sencillamente como Robert A. Rosenstone lo entiende: el intento de dar sentido al pasado.

Si bien las memorias prostéticas explican apropiadamente cómo se construye un diálogo entre memorias históricas y memorias personales, Laura U. Marks ahonda en este tipo de conexiones con base en un concepto que retoma de Gilles Deleuze: las imágenes-recuerdo.⁵¹ Este tipo de imágenes:

Encarnan un evento pasado que no tiene referente en el repertorio de imágenes presentes [...] Una imagen-recuerdo encarna los trazos de un evento cuya representación ha sido enterrada, pero no puede representar al evento en sí mismo [...] es una imagen que confronta lo que no puede ser representado y pretende incorporarlo al diálogo con la memoria (Marks, 2000:50-51).

Por ejemplo, en la **escena 81** María Antonieta y sus amigos más cercanos «escapan» de la fiesta de cumpleaños y recorren los jardines de Versalles hasta que amanece. El grupo claramente está ebrio: se tropiezan, gritan y bromean con copas y botellas de champagne en las manos. A la mañana siguiente María Antonieta despierta con una gran resaca en medio de una habitación atestada con desperdicios de comida y bebida. Su *pouf* está completamente

⁵¹ A su vez, Gilles Deleuze retoma *l'image-souvenir* de Henri Bergson.

arruinado y lleva puestas las mismas ropas de la noche anterior. Mientras las criadas retiran las copas y los platos (algunos de ellos con la comida prácticamente intacta), María Antonieta se incorpora con dificultad sobre el *chaise-longue* en el que durmió. El corte hacia la siguiente escena revela a una María Antonieta sumida en una tina «curándose la cruda». Su cabello alborotado, su piel pálida y las ojeras en su rostro subrayan las consecuencias de toda una noche de juerga.

En esta escena, el despilfarro y la decadencia del Antiguo Régimen (imágenes icónicas) se entremezclan con imágenes-recuerdo que desestabilizan la memoria colectiva del sujeto histórico. Una María Antonieta ebria y posteriormente con resaca ciertamente no forma parte del repertorio de imágenes vinculadas a la memoria colectiva de la reina. Estas secuencias que muestran a la reina y a sus amigos como adolescentes despreocupados inhiben una conexión lógica con representaciones oficiales del personaje (fot. 13). En su lugar, rescatan historias «enterradas» (la juventud de María Antonieta) que la memoria histórica pudo haber pasado por alto, y que nos ayudan a comprender mejor tanto al personaje histórico como al contexto social en el que vivió. Si las imágenes-recuerdo son «imágenes oníricas y flotantes a las que no puede asignárseles una conexión a la historia» (Marks, 2000:37), las secuencias anteriores obligan a que el espectador busque entre sus propios recuerdos aquellas experiencias que doten de sentido a las imágenes cinematográficas. Como dice Laura U. Marks, «la relación entre espectador y el filme es fundamentalmente mimética, en tanto que el significado no es comunicado solamente por medio de signos, sino experimentado con todo el cuerpo» (Marks:2000:149). *María Antonieta* es pues, un filme que para transmitir su mensaje depende en gran medida de los sentidos y de la experiencia personal.

En esta segunda parte del filme he analizado la manera en la que el personaje de Sofia Coppola se apropia del estilo de vida de Versalles para recuperar su cuerpo y expresar su identidad. A través de la moda y de sus rituales privados la reina crea vías de empoderamiento personal que, en conformidad con la tercera ola feminista, le permiten determinar su trayectoria y «escribir» su propio plan de vida. «La moda no es sobre utilidad. Un accesorio es simplemente una pieza de iconografía utilizada para expresar identidad individual». Esta frase que proviene de *The Devil Wears Prada* (filme estrenada el mismo año que *María Antonieta* y

que explora preocupaciones similares) resume perfectamente las motivaciones que hay detrás del personaje de Sofia Coppola. De ahí que en la tabla metodológica el plan de vida comience a aparecer al mismo tiempo en el que María Antonieta emplea a la moda como una herramienta de legitimación personal. Dicho de otra manera, en la medida en que el personaje realiza declaraciones identitarias a través del estilo de vida, comienza a forjarse también un plan de vida. Este plan le permite sentir que, efectivamente, tiene el control sobre su vida.



Fotograma 13. El *after*, la resaca y los restos de la noche anterior: imágenes-recuerdo que conectan la experiencia personal de las audiencias con la de la reina adolescente.

Asimismo, concluyo que la representación de estos rituales privados (compras y fiestas entre amigos) son presentados como experiencias familiares que invitan al espectador a sacar sus propias conclusiones en función de sensaciones y recuerdos personales. Al trazar paralelos entre el Versalles del siglo XVIII y experiencias cotidianas de adolescentes contemporáneos, Coppola construye a su filme biográfico como un tejido en el que memoria histórica, memoria colectiva y memorias personales se confrontan mutuamente. Si entendemos a las memorias prostéticas como un diálogo entre estos niveles de memoria, *María Antonieta* se nos presenta como un filme histórico que abiertamente interpela a la memoria y al *sensorium*⁵² de las audiencias para construir de manera conjunta una nueva memoria colectiva sobre el personaje.

⁵² Se refiere al conjunto de sentidos con los que un organismo percibe; es el lugar desde donde se experimenta y se interpreta el ambiente en el que se vive (Marks, 2000).

6.3.3. Plan de Vida

Desde la perspectiva de Marcela Gleizer el plan de vida refiere a la elaboración de una biografía personal que bajo nuestras propias condiciones integra expectativas sociales y aspiraciones personales. En el análisis del eje anterior María Antonieta convierte al estilo de vida de Versalles en una estructura que le permite expresar su propia identidad, y por lo tanto, incidir sobre su propia trayectoria de vida. En este sentido el plan de vida va implícito en cada decisión que toma María Antonieta para construir una imagen poderosa a partir del sistema de la moda. El problema surge cuando la reina intenta integrar las prerrogativas reales y su deseo de independencia personal, sin percatarse de que justamente se tratan de elementos excluyentes al interior del sistema social en el que vive. Sabiendo que no es libre, María Antonieta decide expresar su libertad, pero ya no solamente mediante la moda, sino retirando su imagen del ojo público al establecerse en el Petit Trianon. En la medida en que expresa esta libertad sin tomar en cuenta las opiniones de sus súbditos, María Antonieta construye un plan de vida que, como se verá a continuación, significó su redención pero también su derrota.

Es interesante señalar que mientras Van Dyke, Delannoy y Shyer se limitan a mencionar o a caricaturizar al Petit Trianon, Coppola lo convierte en el corazón de su filme: aquí la reina da rienda suelta a su sexualidad, a su femineidad y a su creatividad. En este pequeño edén la directora retrata a su protagonista leyendo a Rousseau, retozando con su hija sobre los jardines, organizando fiestas exclusivas para sus amigos, interpretando a sirvientas y pastorcillas en un teatro, y consumando actos sexuales con su amante. En términos de un plan de vida que comenzó a desmoronarse tan pronto se concretó, el Petit Trianon se vuelve relevante por dos razones principales. En primero, porque el palacio fungió como extensión y aserción del poder y la independencia que María Antonieta había comenzado a expresar a través de la moda. En segundo, porque simultáneamente contribuyó a erosionar el sistema de jerarquías que imperaba en la corte, y por lo tanto, a debilitar la reputación de María Antonieta. Ambos polos son examinados por la directora, empleando nuevamente imágenes hápticas e imágenes-recuerdo que dan pie a la construcción de memorias prostéticas.

Es importante mencionar que en esta nueva etapa, María Antonieta, congruente con su trayectoria hasta este punto, utiliza una vez más a la ropa como un importante vehículo que

comunica sus deseos y aspiraciones. En una de las primeras escenas que nos adentran en el Petit Trianon (**escena 96**), María Antonieta contempla los jardines a través de una ventana mientras escuchamos su intención por emplear algo «más sencillo y natural para usar en el jardín». Inmediatamente después vemos a la reina recorriendo los jardines con un sencillo vestido blanco y holgado que refleja su adopción por una nueva moda inspirada en el movimiento rousseauiano naturalista:

Con la excepción de sus suntuosos vestuarios teatrales, [María Antonieta] generalmente trató de combinar la simplicidad del diseño de la villa con un enfoque sartorial espontáneo y poco planeado. De hecho, los escritos de Rousseau prescribían la simplicidad de la ropa como un antídoto a los costosos y elaborados atuendos de la capital francesa [...] Los cambios tanto en color como en patrones estaban lejos de ser insignificantes, pues nuevamente revelaban la disposición de María Antonieta de alejarse del fasto y la elegancia tradicional para participar en el juego de la moda bajo sus propias e inusuales reglas (Weber, 2006a: 145-150).

En efecto, la transición hacia una etapa caracterizada por la sencillez y la moderación se refleja en el filme a través de cambios en el vestuario: en lugar de los suntuosos y coloridos vestidos de la corte, María Antonieta comienza a adoptar vestidos sueltos de muselina blanca, y a deshacerse de los vistosos poufs que caracterizaron la parte media del filme. Predominan aquí imágenes hápticas que activan otros sentidos, principalmente los del tacto y el olor. Por ejemplo, en la **secuencia 30** Coppola concatena una serie de tomas compuestas por *close-ups* que interpelan directamente el *sensorium* del espectador: María Antonieta arrancando una flor y llevándosela a la nariz, una pluma pegada a un tallo del pasto, primeros planos de cisnes, cabras y corderos, la mano y la falda de la protagonista deslizándose contra el pasto de los jardines, una abeja polinizando una flor, y una catarina emprendiendo el vuelo desde los dedos de la reina. En oposición a las imágenes artificiosas y simétricas de las comidas y los arreglos florales de Versalles, estas escenas evocan una especie de alivio tras liberarse de la etiqueta y la supervisión de la corte (fot. 14). Habiendo experimentado junto con María Antonieta las constricciones, la indiferencia y el aburrimiento de Versalles, ¿quién no querría alejarse de la

corte y disfrutar de los pequeños placeres de la naturaleza? Al igual que con las escenas en las que la reina compra y festeja junto a sus amigos, estas imágenes no contribuyen significativamente a darle continuidad a la narrativa. Más bien, involucran al espectador con la imagen cinematográfica para proporcionar la sensación de que construimos junto con María Antonieta este mundo subjetivo en donde todas sus decisiones se *sienten* correctas. Una vez más Coppola nos «obliga» a dotar de sentido a las imágenes a partir de sensaciones y recuerdos que se guardan en el cuerpo entero:

Fundamentalmente, las imágenes hápticas rechazan la plenitud visual. Por lo tanto, ofrecen otra de las estrategias imagen-tiempo Deleuzianas que inhiben una conexión fácil con la narrativa; en su lugar alientan al espectador a que se relacione con la imagen a través de la memoria (Marks, 2000:177).

La interacción entre distintos niveles de memoria contribuye a crear un mayor impacto en la memoria colectiva del personaje. Por ejemplo, al hacer coincidir la fase del Petit Trianon con la maternidad de la reina, Coppola yuxtapone acontecimientos históricos que cronológicamente no cuadran: María Teresa nació en 1778 pero Luis XVI le entregó el palacio a su esposa en 1774 (Fraser, 2006a). Sin embargo, considerando que María Antonieta se tomó muy en serio su nuevo rol como madre (Fraser, 2006a), la decisión tiene sentido como parte de los vínculos que la directora crea entre la reina y las preocupaciones o circunstancias actuales. Por un lado, la maternidad de María Antonieta refleja cómo las mujeres de la tercera ola feminista reivindican este tipo de roles que por mucho tiempo fueron considerados como un freno para el empoderamiento y la independencia personal (Biswas, 2004). Por otro, apelando a una especie de memoria «mediática» (que integraría conocimientos que circulan en la cultura popular), María Antonieta refleja a las estrellas de cine contemporáneas: aquellas que abandonan momentáneamente los reflectores para reclamar como prioridades a la maternidad y a la familia. Si las actrices y celebridades adoptan ropa cómoda y deportiva para dedicarse de lleno a la maternidad, María Antonieta hace lo propio al adoptar sencillos atuendos que reflejan la nueva etapa de su vida. La transición de reina de la moda hacia madre devota es claramente señalada a través de un nuevo estilo de vida evidenciado en sus decisiones sartoriales. Como

parte de la historia cotidiana que resignifica informalmente nuestros referentes históricos, los paralelos entre el personaje de Coppola y la trayectoria de muchas celebridades contemporáneas contribuyen a ampliar la resonancia de María Antonieta en la cultura popular.



Fotograma 14. Imágenes hápticas en el Petit Trianon que evocan la sensación de emancipación y libertad.

Con todo y maternidad, el Petit Trianon tampoco significó la represión de comportamientos adolescentes. Al estar fuera del ojo público el pequeño palacio ofrecía numerosas posibilidades para continuar sublevándose ante los patrones de conducta de Versalles. De ahí que en el Trianon Coppola reimagine a María Antonieta y sus amigos como adolescentes rebeldes que exploran su independencia y su sexualidad. En una escena María Antonieta y sus amigas corren con emoción a una recepción en honor a los soldados que pelearon en la guerra estadounidense. «¡Han estado mucho tiempo lejos de mujeres!», grita coquetamente la duquesa de Polignac. En el salón, María Antonieta se reencuentra con el conde Fersen, un viejo admirador con el que previamente había flirteado durante un baile de máscaras (**escena 72**). En la siguiente escena la reina y sus amigos disfrutaban de una pequeña fiesta organizada en los jardines del Petit Trianon. Al igual que en la fiesta de cumpleaños, Coppola reduce al mínimo la distancia entre el siglo XVIII y el XXI. Y es que, además de beber y bromear, el grupo participa en actividades que perfectamente encajan en cualquier fiesta de

jóvenes. Por ejemplo, juegan al clásico juego en el que todos escriben el nombre de alguien, se lo pegan en la frente y en función de preguntas y respuestas intentan adivinar al personaje en cuestión. En cierto punto, tras fumar algo que parece opio (pero que hoy en día bien pudiera ser mariguana), la duquesa de Polignac luce tan intoxicada que se sube a la mesa y comienza a tambalearse mientras grita que «algo le pusieron a las ostras». En todo este tiempo María Antonieta y Fersen intercambian miradas seductoras.

A medida que la borrachera avanza el grupo aprovecha la oscuridad del palacio para jugar a las escondidas y reavivar tensiones sexuales. En una controvertida escena Coppola coloca sobre una cama a una reina completamente desnuda, a excepción de unas medias blancas y un abanico rosa estratégicamente colocado sobre su pecho (fot. 15). A continuación, Fersen sale a cuadro, comienza a besar a su conquista, y el resto es historia... o no. De hecho, la escena es polémica porque los historiadores han debatido por años alrededor del tema, llegando a reconocer la imposibilidad de descubrir el grado y la naturaleza de semejante relación. Por un lado, Caroline Weber considera a Fersen el gran amor de María Antonieta, pero reconoce la imposibilidad de emitir un fallo definitivo: «virtualmente todos sus biógrafos dan por hecho que los dos estaban involucrados en una especie de relación, aunque el debate continúa vigente —con muy pocas esperanzas de resolución— sobre si el sexo estuvo involucrado en la relación» (2006a:328). Antonia Fraser va aún más lejos a pesar de que reconoce la evidencia inconclusa:

¿Se acostaba en realidad la reina con el apuesto conde? Si se hace una valoración de las posibilidades, seguramente sí. La idea de un amor superior y puro que nunca llegó a consumarse, por mucho que varios historiadores así lo hayan difundido, no parece encajar con la realidad de la naturaleza humana (2006a:234).

Habiéndose basado en la obra de Fraser es comprensible que Coppola haya tomado esta última dirección. A fin de cuentas, *María Antonieta* explora la naturaleza humana de una adolescente incomprensida que pudo haberse «perdido» entre la memoria histórica de eventos más trascendentes como la Revolución Francesa. Al igual que con las secuencias de las fiestas, la escena desestabiliza una memoria icónica que da pie al surgimiento de

contramemorias capaces de proporcionar un mayor entendimiento sobre el personaje. Como imagen-recuerdo incompatible con la memoria colectiva de la reina, la escena evoca en el espectador los recuerdos de su propio despertar sexual, pero también los numerosos rechazos que en otra cama María Antonieta recibía por parte de Luis XVI. En este sentido, la escena pone en perspectiva el adulterio de María Antonieta, remueve el debate histórico sobre la naturaleza de aquella relación,⁵³ y muestra a la reina como a una mujer que finalmente recupera el control de su cuerpo y su sexualidad: un tópico que nuevamente se alinea con la tercera ola feminista.



Fotograma 15. Una imagen-recuerdo que no encaja en la memoria colectiva de la reina.

A pesar del hermetismo que suponía el Petit Trianon, el hambre y los disturbios eventualmente llegan a Versalles. «El problema con la deuda es grave, Su Majestad. ¡La gente de Francia está hambrienta!», exclama un legislador en una de las escenas en las que el rey y sus ministros se reúnen para discutir la política del país. «Enviar tropas a América nos está costando más de lo que estimamos», ratifica otro. Aun así, Luis ordena seguir enviando fondos a América, sugiriendo que el problema económico que aceleró la Revolución no recaía exclusivamente en los gastos de la corte. De hecho, «en 1788, el gasto de la corte ascendía a un

⁵³ Ejemplo reciente de esto pudiera ser la investigación de los criptólogos franceses Jacques Patarin y Valerie Nachev. Como parte del ciclo de conferencias *Trésors du Patrimoine Écrit 2014*, los autores presentaron su ponencia «*Je vous aimerai jusqu'à la mort (Marie-Antoinette à Axel de Fersen)*». En ella explican cómo descifraron el algoritmo empleado por la reina para comunicarse con Fersen durante la Revolución Francesa. Como indican en la introducción, los resultados ofrecen nueva información sobre las negociaciones que intentaban reestablecer la monarquía en Francia y «nuevas pruebas del profundo afecto que María Antonieta sentía por Fersen». Disponible en inglés en: <https://eprint.iacr.org/2009/166.pdf>

6 o 7 por ciento del total del presupuesto del país, mientras que un 41 por ciento se destinaba a pagar los intereses de la deuda nacional» (Fraser, 2006a:352).

Aunque breve, la escena es importante porque inmediatamente después se corta hacia un par de escenas que replantean hasta qué punto la reina fue responsable del hambre en París, y que reabren la tensión entre rumores e historia. En la primera, se combinan sonidos de gente protestando y una imagen del palacio tomada desde muy lejos; la distancia sugiere el aislamiento y la incomunicación del lugar. De entre la muchedumbre se escucha a un hombre gritar: «¡Y cuando acudieron a la reina para informarle que sus súbditos no tenían pan, ¿saben lo que dijo?!». Acto seguido se nos presenta un primer plano de María Antonieta, reminisciente de la primera toma con la Coppola abre su filme. Con los labios pintados de negro y el cabello rubio blanqueado, María Antonieta aparece relajándose cómodamente en una tina mientras expresa con indiferencia la infame frase «Que coman pasteles» (fot. 16). Que lo único que lleve puesto la actriz sean un par de aretes y el famoso collar de diamantes no es un detalle sin importancia. Como expliqué en el capítulo 3, el Asunto del Collar (que no aparece en el filme) reavivó el resentimiento popular contra la reina y acabó con cualquier reputación que pudiera tener para entonces. Aunque la reina era inocente el incidente contribuyó a cimentar el chivo expiatorio y por lo tanto, a acelerar los acontecimientos que desembocaron en la Revolución Francesa. Junto a la referencia de los pasteles, el collar representa la condena pública de María Antonieta que incluso en nuestros días continúa resonando en su memoria colectiva. La necesidad de Coppola por aclarar este mito nos habla pues sobre cómo simples rumores terminan interpretándose como hechos históricos.

«Esos son disparates. Jamás diría eso», protesta María Antonieta una vez que regresamos a la diégesis del filme. Y de hecho, la María Antonieta que hemos llegado a conocer en el filme jamás lo diría. Junto a sus amigas continúa discutiendo los rumores que sobre ella circulan, llegando a exclamar en cierto punto: «¿Nunca se cansan de estas ridículas historias?». El que la duquesa de Polignac lea dichas historias en un panfleto («Y aquí, estás teniendo una orgía con un grupo bastante grande») refuerza la falta de autenticidad de la frase y la manera en la que los rumores y los chismes pueden interpretarse como hechos, sin importar lo falsos que sean. Al respecto Dena Goodman dice que:

María Antonieta fue la primera [reina] en Francia en vivir en una época en la que los panfletos, los periódicos y otros medios de publicidad impresa estaban listos para centrar la atención en las figuras públicas —para manufacturar noticias, si fuese necesario, a fin de satisfacer a un ávido público lector recién introducido al morbo de los escándalos cortesanos y la política revolucionaria, y que constantemente era halagado con la importancia de sus propias opiniones (2003:3).



Fotograma 16. Memoria colectiva condensada en una toma: el collar de la reina y la infame frase de los pasteles.

Al trazar paralelos entre la Francia prerrevolucionaria y nuestra cultura contemporánea, Coppola evidencia las similitudes entre los libelos sobre María Antonieta y las revistas y programas que actualmente manufacturan chismes sobre celebridades y figuras públicas de todo tipo. La propia tipografía empleada en el título del filme evoca los tabloides sensacionalistas que serían el equivalente a los panfletos y libelos que se multiplicaron en los albores de la Revolución Francesa. Al igual que los rumores y los chismes que en la primera parte del filme reducen a María Antonieta a una imagen-mercancía, «Que coman pasteles» se convierte también en una mercancía utilizada para construir una imagen perniciosa de María Antonieta. La frase, inseparable de la memoria colectiva de la reina, aparece en esta escena con

todo su potencial para usurpar la «realidad», para convertirse en una mercancía histórica que actualmente continúa circulando en la cultura popular.

Con todo, Coppola no cuestiona a la historia sin reconocer la ironía detrás del mito. Aunque el filme nos presenta el retrato de una reina que jamás hablaría con semejante indiferencia ante las penurias del pueblo, el hecho es que María Antonieta vivía en una burbuja de lujo y excesos que explica perfectamente por qué la frase le fue atribuida. María Antonieta y sus amigas podrán protestar —y con toda razón— ante las calumnias de los panfletos, pero hay algo chocante al verlas completamente aisladas del mundo exterior, disfrutando de un estilo de vida privilegiado en el que las indulgencias y los placeres se convierten en parte de la rutina. Por ejemplo, mientras las protestas del pueblo que escuchamos sugieren hambre y pobreza, en esta escena María Antonieta y sus amigas se quejan de los libelos desde la comodidad del Trianon: una recibe un manicure, otra toma champaña, otra borda tranquilamente...

Ahora bien, ¿es acaso realista esperar que María Antonieta conozca y entienda la verdadera experiencia del pueblo? Al fin y al cabo el filme retrata con lujo de detalle cómo la corte de Versalles se comporta como un universo hermético y autosuficiente que impide la entrada de cualquier tipo de realidad social externa. María Antonieta podrá sacarle el mayor provecho a una situación complicada, pero cada decisión sartorial que toma la inscribe más en un sistema social narcisista que la separa del mundo exterior. El Petit Trianon, un lugar en donde experimentó con nuevas modas más personales, se nos presenta como el ejemplo más claro de una burbuja incomunicada al interior de un sistema social de por sí aislado. En este sentido, Sofia Coppola celebra los pequeños logros de la reina al interior de un mundo enrarecido, pero también critica a un sistema cultural —no muy distinto al nuestro— que a través de estructuras enajenantes explota las ansiedades e inseguridades de los adolescentes. La paradoja es que María Antonieta triunfa al interior de Versalles a costa de reproducir modelos y estructuras alienantes. Por lo tanto, Sofia Coppola examina en *María Antonieta* los aspectos útiles y encomiables de la moda (vía de empoderamiento personal) pero también los perniciosos componentes (el aislamiento y la enajenación) que ilustran las consecuencias de vivir exclusivamente bajo los designios de una clase social.

Hacia el final del filme la tensión entre la individualidad de la reina —expresada a través de la moda— y su propio status de víctima de la moda es resuelta por Coppola al convertir a su protagonista en la mercancía histórica que actualmente circula en la memoria colectiva. En la **escena 128** vemos un cuadro de la reina cuyos cambios sugieren las primeras revueltas de la Revolución Francesa. La imagen de María Antonieta permanece igual pero una serie de leyendas aparecen y desaparecen sucesivamente sobre la superficie del lienzo: «Cuidado con el déficit», «¡Reina de la deuda!» y «¡Llevando a Francia a la ruina!». Como espectadores asumimos que son reclamos del pueblo de Francia, y sin embargo, no vemos que ningún pueblo construya estas imágenes: son acusaciones sin fundamento inscritas sobre la imagen-mercancía de una reina estereotipada. Si tomamos en cuenta que los ministros de Luis identifican a la guerra de independencia estadounidense como el principal factor del déficit —así como el hecho de que María Antonieta modificó su estilo de vida tras el nacimiento de su hija («Díganle al joyero de la corte que deje de enviar diamantes», ordena María Antonieta al conde Mercy en la **escena 122**)— la escena hace que cuestionemos la validez de estas acusaciones porque el filme nos ha mostrado la «realidad» que hay detrás de ellas. Coppola nos invita a identificarnos con la lucha personal de su protagonista a pesar de que haya empleado los mismos medios enajenantes que le fueron impuestos en un principio.

En otras palabras, María Antonieta efectivamente despilfarra y se entrega a los excesos de la corte, pero decidimos perdonarla porque también hemos sido testigos de cómo Versalles la ha ido incorporando a su propio sistema narcisista hasta reducirla a una mercancía más. La escena revela entonces cómo diversas frases, titulares y connotaciones se adhieren a imágenes que eventualmente se interpretan como verdaderas. Al igual que la frase de los pasteles, el cuadro y sus titulares nos recuerdan el poder de las imágenes y los rumores para desplazar la «realidad» de un individuo. Como se puede constatar en los artículos periodísticos que incluí, estas imágenes y rumores continúan circulando en la memoria colectiva como hechos.

A partir de esta escena Sofia Coppola delinea brevemente la trayectoria en descenso que Dennis Bingham identifica en la mayoría de los filmes biográficos femeninos. Por ejemplo, tras la repentina muerte de su madre y el nacimiento de su hijo (el primer heredero al trono), la directora repite la escena en la que María Antonieta aplaude en la ópera de París y se gana el

respeto y el cariño del público. Sin embargo, a diferencia de la primera escena, María Antonieta aplaude sin que nadie le siga la corriente. Por el contrario, la gente le regresa severas miradas de descontento y desaprobación, tal y como cuando fue recibida por primera vez en la entrada de Versalles. Poco a poco María Antonieta deja de aplaudir. En medio de un silencio glacial que se apodera del teatro la reina se percató de que la popularidad y el prestigio del que alguna vez gozó han dejado de existir.

Odiada por la corte y el pueblo, María Antonieta sufre un nuevo revés que la sume en la tristeza absoluta: la muerte de su segundo hijo varón.⁵⁴ La sensación de desconsuelo y aislamiento se magnifica con escenas en las que una pálida María Antonieta recorre pasillos y jardines solitarios en su ropa de luto (fot 17). Su rostro afligido la asemeja a una figura fantasmal condenada al ostracismo en su propio hogar. En medio de esta tragedia personal Coppola reinterpreta aquella conocida anécdota de Luis XVI siendo informado sobre la toma de la Bastilla.⁵⁵ La escena rayaría en la comicidad si no fuera porque Coppola nos hace comprender el aislamiento, la soledad y el aturdimiento que implicaba vivir en Versalles. En uno de los jardines del palacio la reina y su esposo toman el té como un par de zombis sumidos en sus propias tristezas y preocupaciones (**escena 134**). Detrás de ellos tres mujeres juegan despreocupadamente al croquet. Un ministro de la corte corre apresuradamente hacia los reyes para informarles que «la fortaleza de la Bastilla ha sido asaltada por una muchedumbre encolerizada». María Antonieta y Luis se quedan callados, apenas reaccionando con un leve movimiento de cabezas con el que parecen preguntar: «¿De qué diablos hablas?».

Tras esta escena, Coppola nos muestra cómo el Antiguo Régimen comienza a desmoronarse: todos en Versalles comienzan a huir hasta que el palacio se queda prácticamente vacío. En una nostálgica escena María Antonieta se despide de sus mejores amigos con los que pasó los mejores años de su vida en Versalles: los hermanos del rey, la duquesa de Polignac, la princesa de Lamballe, e incluso el conde Mercy. Entre lágrimas y rostros desencajados la reina y sus amigos se abrazan por última vez. Uno por uno abandonan Versalles

⁵⁴ María Antonieta tuvo cuatro hijos: dos varones y dos mujeres. En el filme sólo se muestra el nacimiento de dos hijos y la muerte de un tercero, aunque sin especificar su nombre ni el sexo.

⁵⁵ Antonia Fraser la recupera así: «La reina [...] pasó el 14 de julio, al igual que el resto de la corte, sin saber qué estaba sucediendo en París. Parecía que nadie tenía prisa por comunicarlo al monarca. Este se hallaba en la cama cuando el duque de Liancourt, aristócrata simpatizante de los liberales, le dio la noticia: “¿Es una revuelta?”, preguntó Luis XVI. “No, señor —le respondió Liancourt (pues no hay razón para pensar que no fuera así). “¡Es una revolución!”» (2006a:392).

en sus carruajes. María Antonieta queda sola bajo un portal del Petit Trianon mientras la cámara se aleja lentamente y acentúa la soledad de una mujer que nuevamente se ha quedado sin amigos.



Fotograma 17. Las tragedias personales son insignificantes frente a los grandes eventos históricos. Como en tantas otras escenas, Coppola encuadra a su personaje en espacios amplios y vacíos para subrayar el aislamiento y la soledad.

Aunque estas últimas escenas transmiten una sensación de derrota y tristeza, Coppola se asegura de que al mismo tiempo su heroína despliegue una personalidad mucho más madura y circunspecta que la reivindica a los ojos del espectador. Por ejemplo, en dos ocasiones María Antonieta se rehúsa a separarse de su esposo a pesar de que los ministros de Luis intentan enviarla a un lugar seguro junto a sus hijos. «Mi lugar está al lado del rey», dice con aplomo en las **escenas 135 y 138**. El sentido del deber y la responsabilidad desplazan las frivolidades de antaño y estructuran un nuevo plan de vida en el que la intención por proteger a su familia se convierte en prioridad. Coppola muestra entonces a una María Antonieta que continúa aprendiendo y madurando, incluso cuando su final se acerca. La misma directora reconoce haber culminado con *María Antonieta* una trilogía en la que la experiencia y la evolución de la protagonista finalmente la conducen a definir su propia identidad:

Lost in Translation termina cuando esta mujer está a punto de descubrir su identidad, pero no del todo; y en esta historia [*María Antonieta*] creo que puedes ver toda la

transformación, desde una chica hasta una mujer adulta. Para mí se siente como un capítulo final de algo que buscaba en mis tres filmes («Entrevista a Sofia Coppola», *Marie Antoinette* [DVD Japón]: 2007)

La dignidad y la madurez final de la reina se nos presentan en toda su magnitud durante la recreación de la noche del 5 de octubre de 1789, cuando una multitud marchó hasta Versalles y asaltó el palacio. «¡Salven a la reina, madame! Han venido a matarla», grita un guardia ensangrentado mientras entra a las habitaciones de María Antonieta. Con la calma de quien acepta las consecuencias de sus actos, la reina tranquiliza a sus ayudas de cámara y ordena buscar a los niños antes que cualquier otra cosa. Una vez reunidos, escuchamos los gritos del pueblo y el sonido de cristales estrellados que se entremezclan con los llantos del delfín, prendado a los brazos de su madre. Afuera, el pueblo de Francia se arremolina bajo el balcón de la habitación en la que la familia real espera. Todos están armados con picas, hachas y antorchas. Cuando María Antonieta abre las puertas del balcón el gentío intensifica sus gritos y demandas. Evelyn Lever describe la escena con María Antonieta haciendo «una gran reverencia con las manos cruzadas sobre el pecho» (2000:258). Sofia Coppola modifica el gesto y lo convierte en un presagio. Tras encarar al pueblo, la reina inclina la cabeza y desliza sus manos sobre la balaustrada. Su cabeza queda en posición de reverencia y sus brazos completamente estirados, tal y como los condenados a muerte lo hacían en el momento en el que iban a ser decapitados sobre un bloque (fot. 18). Súbitamente, el clamor del pueblo se transforma en silencio absoluto y alcanzamos a vislumbrar brevemente los rostros desconcertados de las personas. Cuando María Antonieta alza la cabeza, el pueblo y la soberana cruzan miradas por primera vez en el filme. Un grito de «¡A París!» corta el silencio y la muchedumbre reanuda el bullicio.

Por un lado, la escena representa un último acto de dignidad que la redime ante los ojos del espectador. Al ofrecer simbólicamente su cabeza al pueblo que nunca reconoció, María Antonieta acepta con valentía las consecuencias de sus actos que directa o indirectamente contribuyeron a desencadenar la revolución. Pero además, al negarse a representar la muerte de la reina, Coppola se rehúsa de nueva cuenta a reproducir las convenciones del género

biográfico y a ceder ante los tópicos de la historia oficial que todos conocemos: el gasto, los pasteles, el collar, la guillotina. Esa no es la historia que ella quiere contar. Por el contrario, la directora desestabiliza la memoria colectiva sobre María Antonieta con una visión empática que reinventa los lugares comunes y obliga a replantearnos muchas cosas que ya dábamos por hecho. En términos de un diálogo con la memoria histórica, incluso las ausencias conllevan implicaciones políticas sobre la forma en la que se construye y se legitima la historia. Además, al continuar con el proyecto de Fraser de contar la historia de la reina sin anticipar el terrible final, «Coppola permite que en el mundo fílmico que creó, María Antonieta permanezca joven, fresca, bella, y finalmente, valiente: la heroína ideal de la tercera ola feminista» (Ferris y Young, 2010:110).



Fotograma 18. La reina ofrece su cabeza al pueblo con una reverencia que presagía su propio final y el inicio de la Revolución Francesa.

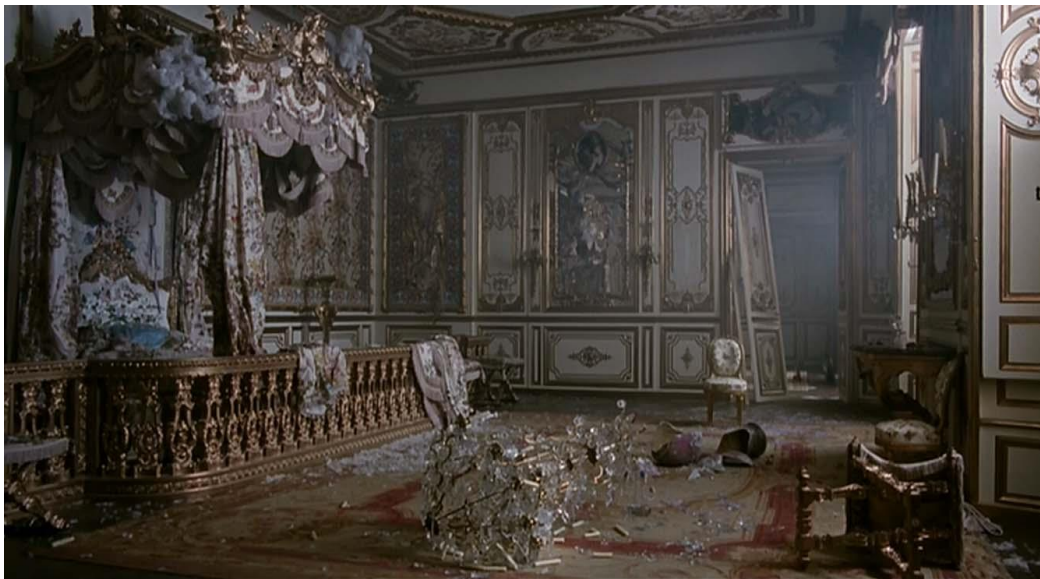
Al amanecer la familia real es escoltada por el gentío hacia un carruaje con destino a París. Nunca más regresarán a Versalles. Mientras el carruaje avanza la reina se asoma por la ventana y observa por última vez los primeros rayos del sol que recubren los jardines del palacio. Luis y María Antonieta intercambian un par de sonrisas de resignación. «¿Estás admirando tu avenida de tilos?», le pregunta Luis a su esposa. «Estoy despidiéndome», contesta María Antonieta con firmeza. Tras este breve diálogo que refleja la fortaleza de su nuevo carácter, un largo fundido a negro nos introduce a la última toma del filme: la habitación

destrozada de la reina. Entre puertas rotas, sábanas desgarradas y un candelabro roto que yace sobre el suelo, la luz del mundo exterior se abre paso por primera vez en este mundo hermético y aislado. Al igual que con las habitaciones abandonadas de las hermanas Lisbon en *The Virgin Suicides*, Coppola confronta al espectador por última vez con los espacios vacíos que alguna vez estuvieron llenos de vida: «¿Qué sucedió aquí? ¿Qué salió mal?» La habitación que otrora fuera el centro de atención de todo un régimen ha quedado reducida a un conjunto de ruinas que evocan la lucha personal de una adolescente oculta bajo acontecimientos históricos más grandes. De hecho, el filme entero se condensa en esta última escena (fot. 19). Así lo explica Dennis Bingham:

En esta extraordinaria toma está todo: los rituales sartoriales matutinos, los primeros y fallidos encuentros sexuales con Luis, una metáfora sobre la femineidad de una mujer representada en público, y el símbolo de ella destrozado. Es también un encarcelamiento y una ejecución simbólica, pues cada medio con el que María fue definida, tanto por la corte como por el público, queda resumido en esa habitación, y ahora ha sido asesinada. Al mismo tiempo hay una sensación de escape, de que la parafernalia de la reina pudo haber sido destruida, pero la mujer en sí finalmente logró eludir a aquellos que creyeron haberla definido (2010:376).

En efecto, en el mundo de *María Antonieta* la toma final sugiere que si bien la Revolución eventualmente ejecutó a la reina, lo único que hizo fue guillotinar al símbolo del Antiguo Régimen, al ícono del despilfarro, al chivo expiatorio. En breve, a la imagen de la memoria colectiva. El escape físico podrá haber sido temporal, pero detrás de esta imagen Coppola nos ha mostrado —particularmente en la última parte del filme— a una mujer con dignidad y carácter que asume con valentía las consecuencias de sus actos. La conciencia tranquila y la sensación de haber descubierto una identidad propia triunfa sobre el hecho de haber sido construida, definida y destruida por terceros. En este sentido, Coppola también elude el melodrama, la victimización y la trayectoria en descenso que parecen inherentes a la trayectoria del propio sujeto histórico. Por ejemplo, en *Marie Antoinette* (1938) el director incluye una escena lacrimosa en la que Fersen y María Antonieta imaginan un futuro en el que

los asistentes de un museo admiran las reliquias de la soberana y las interpretan como símbolos de lo que implicó ser una «verdadera amante». María Antonieta aquí es valorada por sus «logros» en el terreno del amor, vistos como un legado para las generaciones futuras que buscan inspiración en el pasado. Por el contrario, Coppola no sólo se niega a crear una historia de amor melodramática (Fersen entra y desaparece de la vida de la reina como si fuera un amor de verano), sino que convierte a la lucha personal del personaje en el verdadero protagonista de su filme. Retomando la idea de Bingham, *María Antonieta* encarna el giro subjetivo que redescubrió la importancia del sujeto frente a la estructura: en el mundo de Coppola poco importan los logros románticos o políticos (al menos en el sentido tradicional de la palabra) de María Antonieta; quien ella es es el atractivo del filme y la razón por la que adquiere relevancia en la cultura contemporánea. De nuevo, todo se reduce a lo que decía el periodista al inicio de *Citizen Kane*: «No es suficiente decir lo que un hombre hizo. Tienes que decirnos quién era».



Fotograma 19. El fin de un régimen y el inicio de una nueva era se sugieren en la última toma de *María Antonieta*.

La trayectoria personal de la reina de Coppola —es decir, lo que hace que el filme sea una celebración sobre lo que María Antonieta es— permite contestar la memoria colectiva sobre el personaje pero también configurarlo como un espejo crítico sobre el que se proyectan ansiedades y preocupaciones contemporáneas. Por un lado, al mostrar a la moda como una

válvula de escape ante la atmósfera asfixiante y constrictiva de Versalles, Coppola sugiere claramente que dicho sistema es capaz de convertirse en una ruta alternativa de empoderamiento personal. A medida en que la cámara se mueve íntima y frenéticamente sobre los vestidos, los macarrones, los zapatos y los propios cuerpos de María Antonieta y sus amigas, el consumo se nos presenta como un espacio social legítimo para expresar deseos y aspiraciones, y por lo tanto, para reivindicar identidades que por otros medios se dificultaría. De ahí que ante la imposibilidad de quedar embarazada María Antonieta recurra a los amigos y a la moda como medios para aliviar la frustración sexual y para reconstruir una imagen pública bajo sus propias condiciones. La moda en *María Antonieta* se convierte en un medio para alcanzar el poder político, en un símbolo del poder económico, y en un escudo contra la hostilidad de la corte. Es decir, en toda una declaración de principios identitarios que fortalecen el prestigio y la reputación al interior de un sistema social.

Por otro lado, el filme transmite la inevitable sensación de que la protagonista se convierte gradualmente en víctima de la moda. Entrenada en los rituales de Versalles (obsesionados con la apariencia física), María Antonieta internaliza poco a poco todos estos códigos que regulaban hasta el más mínimo de los detalles en la corte francesa. A pesar de que llega un punto en el que decide dejar de ser un objeto de contemplación (y que coincide con su nuevo status de reina de Francia), en ningún momento María Antonieta se dispone a cuestionar el sistema que precisamente la reduce a una mercancía. Por el contrario, se apropia del sistema de la moda con la intención de buscar el reconocimiento que por tanto tiempo la corte le estuvo negando. De nuevo, la paradoja radica en que si bien María Antonieta lo utiliza con miras a obtener un empoderamiento personal, cada decisión que toma al interior de aquel sistema la inscribe más a fondo en la lógica consumista, superficial y fetichista de Versalles. Lo que es más, a diferencia de Luis XIV —quien empleó a la moda como una estrategia para fortalecer el poder político del Estado—, María Antonieta la convirtió en un campo de batalla para expresar su propia subjetividad. Nunca buscó el reconocimiento como reina de Francia, sino como un sujeto autónomo con su propia manera de entender el significado de su rol social. Como resultado, María Antonieta desafió los principios que estructuraban las jerarquías

sociales en el palacio y precipitó su propia derrota y el desmoronamiento del Antiguo Régimen. Así lo ve Pamela Flores cuando dice que:

Para Luis XIV la dimensión estética estaba al servicio de la política. María Antonieta invierte los términos y al someter lo político a lo estético erosiona el sistema que constituye su base, e inconscientemente contribuye a la legitimación del discurso burgués sobre la igualdad social (2013:608).

Es innegable que Coppola proyecta sobre su María Antonieta las formas en las que la industria de la moda enajena y explota la sexualidad y las inseguridades de los jóvenes. A fin de cuentas los rituales sartoriales pretendían hacerla deseable para el delfín, así como convertirla en el símbolo del poder y la grandeza de una nación. Por su parte, el Petit Trianon puede verse como un mero simulacro de independencia en donde la experimentación estética con nuevas modas la aislaban aún más de la realidad social que acontecía en el país. Visto así, el legado de la obsesión por la moda bien pudiera ser la enajenación y la cosificación de los cuerpos. Al igual que como sucedió con María Antonieta, la moda convierte a los *fashionistas* contemporáneos en objetos de consumo que satisfacen las necesidades de una industria en donde «el cuerpo femenino adolescente se ha convertido en el sitio de un espectáculo; en donde el placer, el deseo y la mercantilización se intersectan» (Diamond, 2010:225).

Al mismo tiempo me parece que esta idea sobre la igualdad social (que María Antonieta jamás apoyó, pero que iba implícita en su búsqueda de autonomía y reconocimiento individual) se convierte también en un legado positivo para las nuevas generaciones cuyos intereses se alinean con aquellos que el personaje de Coppola expresa. Si bien es cierto que siempre existirán mercancías que no estén al alcance de todos los bolsillos, la cultura de masas ha democratizado la moda al grado de que cualquier persona que quiera expresar su identidad puede participar en ella. «La moda ya no marca o define un estatus socio-económico, sino una forma de entender la vida, de forma que existen tantas modas como grupos sociales» (Víctor Suárez, citado en López, 2008:59). En una cultura de masas que parece estandarizar a las personas, la moda se convierte en un sistema personalizable que, tal y como lo entendió María Antonieta, permite expresar y legitimar las identidades individuales.

Por último, es importante recapitular cómo los paralelos entre la decadencia del Versalles del siglo XVIII y nuestra propia cultura de masas —obsesionada con la moda, el consumo y las celebridades— permiten que Sofia Coppola construya memorias prostéticas en torno a la trayectoria identitaria de su personaje. Retratada como a una adolescente vulnerable abriéndose paso en una sociedad crítica y represora, la directora contextualiza toda una serie de nociones ancladas en la memoria colectiva de María Antonieta. De ahí que podamos comprender su irresponsabilidad inicial, su necesidad de afecto, su afición a las fiestas, su aislamiento junto a sus mejores amigos, su amor por Fersen, su solidaridad con el rey, y en general, su deseo imposible por escapar de aquel mundo enrarecido. Todas estas situaciones son representadas a través de una amalgama de memorias históricas, memorias personales y memorias colectivas que borran las distancias espaciotemporales. Al cerrar la brecha entre las experiencias de un personaje del siglo XVIII y la experiencia de las audiencias en el siglo XXI, *María Antonieta* se configura como un lugar de memoria fílmico que captura el espíritu del momento histórico contemporáneo y su relación con el pasado.

CONSIDERACIONES FINALES

Cuando estaba por entregar el borrador de esta tesis unos amigos alemanes me regalaron un curioso libro titulado *Das Leben in 5 Sekunden* (2014).⁵⁶ El libro incluía 200 biografías sobre personajes, sitios y acontecimientos históricos, así como numerosos íconos de la cultura popular. Desde Buda y Calígula hasta John Travolta y los Simpson. Lo interesante es que todas estas «biografías» se explicaban a través de pictogramas que invitaban al lector a adivinar al personaje o tema en cuestión. Los autores explican el proceso creativo de la siguiente manera: «Hemos dejado la parte inútil y no chistosa. Es como un pay de manzana, sin tener que pelar las manzanas. [...] como Roma sin tráfico, shampoo sin lágrimas, como el gran amor, sin ronquidos. [...] A veces improvisamos un poquito. A veces las historias se basan en “Creemos que fue así” o “Creemos, pensamos, que era así”» (Civaschi y Milesi, 2014:5).

En otras palabras, se trata de un libro que representa 200 memorias colectivas a través de una serie de pictogramas. 200 memorias icónicas —para ser más exactos— que como miembros de una sociedad global inmersa en una cultura visual hemos aprendido a atribuir a los más diversos acontecimientos y personajes del pasado. La siguiente es la de María Antonieta:

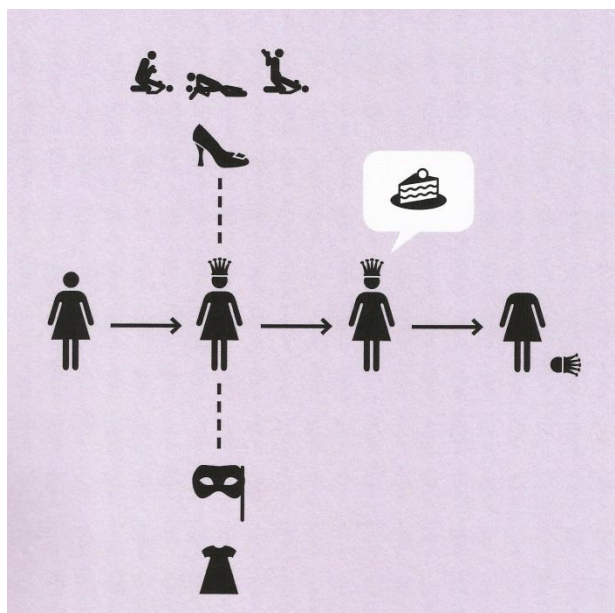


Imagen 30. María Antonieta en *Das Leben in 5 Sekunden*.

⁵⁶ *La vida en 5 segundos*.

En términos generales no sorprende que en unas cuantas imágenes se resuma lo que afirmamos conocer de María Antonieta. Después de todo, los historiadores argumentan que la sorpresiva popularidad de la reina se debe a un «analfabetismo histórico», al hecho de que «la mayoría de los americanos no tienen la más mínima idea sobre quien era ella», y de que, como consumidores «somos una nación entera de María Antonietas» (Konigsberg, citado en Ferriss y Young, 2011:98). Aunque lo anterior ciertamente es plausible, resulta interesante que a partir de esta memoria colectiva simplificadora —y que a la larga propiciaría este analfabetismo histórico— Sofia Coppola crea un filme que contra toda probabilidad despliega toda una red de empresas didácticas. Salvo el último de los pictogramas en la infografía (el de la ejecución), todos están presentes en el texto fílmico: la realeza, las fiestas, la moda, sus supuestas orgías sexuales y por supuesto, la infame frase de los pasteles. Con base en esta memoria colectiva, ¿qué podemos aprender de *María Antonieta*?

En primer lugar, el filme nos recuerda que toda reconstrucción histórica es una representación mediada por un autor y su contexto histórico y sociocultural. La música contemporánea, los diálogos coloquiales y las constantes referencias a la cultura de masas (como el par de converse en la secuencia de *I Want Candy*) constituyen un lenguaje cinematográfico irónico y autoreflexivo que enfatiza los procesos con los que el pasado se recrea en cualquier medio. Ya desde la primera toma la directora se empeña en evidenciar el componente artificioso inherente a cualquier narrativa sobre el pasado. Si Kirsten Dunst nos mira hacia los ojos lo hace para establecer que, así como aquella imagen fue construida en la memoria colectiva, lo que estamos a punto de ver no es más que otra posibilidad que Coppola pone a nuestra consideración. No hay verdades absolutas, sino interpretaciones documentadas. No hay intentos por fijar en la memoria colectiva un retrato definitivo de María Antonieta, sino los usos de una memoria colectiva que contribuyen a ampliar nuestros marcos interpretativos sobre el pasado. Y es que si Coppola demuestra algo en términos estrictamente históricos es que la historia no la hacen los individuos, sino el conjunto de individuos que a través del tiempo construyen y legitiman estructuras sociales. Y estas, efectivamente, son las que tienen mayor peso en el devenir histórico.

De hecho, si algo tienen en común todas las películas de Coppola es que en ninguna de ellas hay conflictos entre individuos. Por el contrario, su filmografía aborda los choques entre individuos y sistemas, entre sujetos y estructuras socioculturales. De ahí que mientras directores como W.S. Van Dyke y Charles Shyer desarrollen los enfrentamientos entre María Antonieta y sus enemigos en casi la mitad de sus metrajes (como el choque de personalidades entre la Du Barry o el cardenal de Rohan), Coppola apenas los muestre en un par de escenas que en realidad contribuyen a subrayar el clima cultural que generan las estructuras sociales. La María Antonieta de Coppola es entonces una adolescente que negocia las condiciones sociales de estructuras hasta cierto punto «personalizables», pero sobre las que finalmente no tiene control alguno. Y sin embargo, la directora demuestra que para entender que la Revolución Francesa no fue ocasionada por un mero individuo a veces es necesario abordar la cuestión desde un punto de vista específico que ofrezca explicaciones sobre eventos más trascendentales. Como dice Belen Vidal: «más que retratos completos, [los filmes biográficos] tienen que ser vistos y entendidos como fragmentos de vidas, intervenciones en discursos particulares, metáforas extendidas que pretenden sugerir mucho más de lo que sus limitados marcos temporales condensan» (2014:22).

En segundo lugar, Sofia Coppola nos muestra cómo el recuerdo social de un sujeto histórico puede ser reconfigurado en una ingeniosa crítica sobre el momento histórico en el que vivimos. Su personaje claramente identificado con postulados de la tercera ola feminista capitaliza una memoria colectiva que interpela a las audiencias a través del filtro de la cultura más popular. Al retratar a Versalles como una sociedad de consumo y a María Antonieta como un ícono de la moda, Coppola entretiene pasado y presente para hacer del filme un sitio virtual de memoria colectiva. Y en este sitio virtual María Antonieta es representada como una adolescente contemporánea cuyas prácticas culturales apenas se distinguen de las que se llevaban a cabo en la sociedad versallesca del siglo XVIII. En este escenario cada compra y cada acto de consumo equivalen a pequeñas declaraciones identitarias con las que la protagonista le hace frente a un sistema social que reprime y cosifica al cuerpo femenino. Sin embargo, bajo esta misma lógica, cada compra y cada acto de consumo la subsumen también en un sistema social narcisista y autocomplaciente que refleja con ironía la manera en la que la industria de la

moda fetichiza y explota la sexualidad femenina. Sorprendentemente, la reina de Coppola sale airoso de esta paradoja. La industria de la moda podrá construir y legitimar relaciones asimétricas de poder, pero representa también un campo de autodefinición en el que identidades y aspiraciones personales pueden expresarse con fines políticos. Visto así, *María Antonieta* ofrece una crítica social sobre la delgada línea entre los placeres empoderadores de la moda y la enajenación que parece intrínseca a esta industria. Desde este planteamiento podríamos comenzar a entender las contradicciones de una sociedad posmoderna que en primer lugar estimula el consumo desmedido en los jóvenes y posteriormente los juzga y los subestima por reinventarse en este tipo de dinámicas culturales. El reconocido crítico de cine Roger Ebert sugiere persuasivamente esta dirección: «Este es el tercer filme de Sofia Coppola que se centra en la soledad de ser mujer y estar rodeada por un mundo que sabe cómo usarte pero no valorarte y entenderte. [...] Es increíble la indiferencia hacia sus sentimientos con el que la aristocracia cortesana la utiliza para su placer, y al matarla, se deshace de su culpa» (2006: ¶1-6). *María Antonieta* es un poderoso recordatorio de que en cualquier época el aislamiento y la indiferencia condenan el potencial creativo de todo ser humano.

En tercer lugar —y bajo esta misma lógica en la que el pasado se convierte en modelo para el presente—, *María Antonieta* reconoce su status como producto de una cultura de masas a la que utiliza como medio para hacer más accesible el pasado a las nuevas generaciones. Las frenéticas e interminables tomas de champagne, postres, telas y zapatos Manolo Blahnik señalan la participación del filme en una cultura de consumo que interpela a audiencias fuertemente implicadas en las prácticas culturales que representa. Al acentuar la memoria colectiva de una reina amante de las compras y los placeres efímeros, el filme condensa la experiencia cultural de millones de jóvenes que alrededor del mundo construyen su identidad a partir del consumo. Al respecto, Roxana Morduchowicz nos dice que «la cultura popular, entendida como aquella que construyen los medios de comunicación, la música, el cine y otras expresiones, es uno de los pocos espacios que, según la propia percepción de los adolescentes, les pertenece a ellos, habla de ellos y les habla a ellos. [...] el consumo contribuye a definir la identidad de los chicos» (2008b:9). Visto así, ¿qué les dice *María Antonieta* a los jóvenes? De entrada, que al igual que la protagonista, reconozcan y satisfagan sus fantasías

consumistas. ¿Y por qué no? En su irónico mensaje de crítica y reivindicación de la cultura de masas el filme justifica su participación en ella.

Por ejemplo, en el capítulo 5 expliqué las formas en las que *María Antonieta* capitalizó una memoria colectiva que conectó a las audiencias con el espíritu consumista de la protagonista. Sin embargo, junto a las pasarelas y revistas de moda que inequívocamente referenciaron al filme, vale la pena mencionar cómo la distribución doméstica del filme involucró a las audiencias en nuevas formas de aprehender el pasado histórico. En Francia y en Japón se lanzaron ediciones boxset del DVD que simultáneamente apelaban a la parte didáctica del filme y al espíritu consumista de *María Antonieta*. Mientras el «Coffret Royal» francés incluía un DVD doble, la biografía de Antonia Fraser, un cartel del filme, y un abanico dieciochesco, el boxset japonés (también con DVD doble) ofrecía a sus compradores un joyero rococó, un pañuelo rosa, un espejo y un pequeño prendedor de tacón diseñado por la marca Swarovski. En ambos casos se tratan de objetos prácticos de uso diario que permiten a las audiencias identificarse con la protagonista del filme. Este tipo de estrategias paratextuales — como diría Debra Ramsey— convierten un pasado lejano en algo útil y relevante para las nuevas generaciones. Así como la heroína de Coppola demuestra que la moda y las compras no están peleadas con el intelecto, la distribución del filme satisface los deseos «triviales» de los compradores (el abanico, el joyero, el cartel) sin dejar de estimular el aspecto más «serio» del conocimiento (la biografía de Antonia Fraser). En este sentido, el filme se posiciona en un marco mucho más amplio en el que conviven la historiografía y la cultura de masas. Dichos paratextos integran la historia de *María Antonieta* a la vida cotidiana de los espectadores y extienden la participación de estos en la producción de sentido de la película. De ahí que Vivian Sobchak afirme que «las audiencias populares se han involucrado y entienden lo que está en juego en la representación histórica, reconocen la “historia en el proceso”⁵⁷ y se ven a sí mismas no nomás como espectadores, sino como participantes y adjudicadores de ella» (citada en Ramsay, 2013:58).

Menciono esto porque al igual que con los ejemplos que hicieron de *María Antonieta* un filme de memoria, las estrategias anteriores ilustran las formas en las que la memoria colectiva

⁵⁷ *History in the making.*

fue utilizada para desafiar nociones preconcebidas sobre las maneras en que aprendemos historia. En otras palabras, el filme demuestra que podemos acercarnos al pasado a través de prácticas de consumo que en primera instancia podrían resultar vacías o superficiales. Y tiene sentido. Si *María Antonieta* nos involucra en la «historia en el proceso», resulta lógico que como su protagonista, se nos invite a construir formas alternativas de entender el pasado histórico que «encajen» con las condiciones culturales que actualmente nos rodean. Como antes mencioné, el filme justifica su incursión en dinámicas consumistas precisamente porque la historia que nos presenta se reconstruye a partir de códigos sociales que reflejan una faceta de la realidad actual. Y si la memoria colectiva se construye a partir de necesidades y tradiciones que se proyectan sobre un pasado histórico, Coppola deliberadamente la convierte en una memoria ejemplar con la que ofrece explicaciones sobre las formas inexorables en las que pasado y presente se vinculan. De alguna manera, la memoria colectiva que se exalta en *María Antonieta* implementa al consumo como un dispositivo que plantea formas alternativas de aprehender, interiorizar y comprender la historia. Pam Cook suscribe esto cuando observa que en *María Antonieta* «la adquisición de mercancías está entrelazada con ganar un entendimiento sobre la relación entre pasado y presente» (2014:224)

Por último, es importante destacar que la manera en la que Sofia Coppola elige transmitir su mensaje —es decir, a través de la construcción de memorias prostéticas— resulta congruente con el sistema cultural que actualmente prevalece. Como cualquier otro producto del capitalismo, las imágenes y narrativas del pasado que surgen en la cultura de masas se convierten automáticamente en mercancías. Quien pueda pagar una entrada al cine, alquilar un DVD, descargar una película, leer un libro, o acudir a una exposición museográfica (entre muchas otras posibilidades), ingresa en una lógica de consumo en la que se apropian memorias que nunca se experimentaron personalmente, pero que no obstante, pueden alterar la percepción sobre el pasado histórico y su relación con el mundo que nos rodea. Consumimos historias a las que dotamos de sentido en función de nuestras experiencias y contextos personales. Después de todo, «la función esencial del consumo es su capacidad para dar sentido. Olvidémonos de la idea de la irracionalidad del consumidor: las mercancías sirven para pensar» (Douglas e Isherwood, 1979:77). Y en un sistema cultural que inevitablemente

mercantiliza los recuerdos, las memorias prostéticas representan un medio que nos permite pensar las continuidades entre pasado y presente desde una cultura de consumo a la que estamos acostumbrados. La propia Alison Landsberg lo explica de la siguiente manera:

Memoria prostética, la forma de memoria históricamente específica que he descrito en este libro, es hecha posible por el estado avanzado del capitalismo y su resultante cultura de mercancías. Por lo tanto, en lugar de simplemente menospreciar a la cultura de mercancías, como muchos otros críticos culturales lo han hecho, creo que la única manera de traer cambios sociales y transformaciones es trabajando dentro del sistema capitalista. No existe un mundo prístino de política separado del mundo del consumo. Más bien, tendríamos que utilizar estas memorias mercantilizadas con fines políticos progresivos (2004:146).

El filme de Sofia Coppola es entonces un tejido de memorias históricas, colectivas y personales en el que María Antonieta —en sí misma, una mercancía— se utiliza para pensar nuestro mundo de mercancías. Lo que es más, aunque el sujeto histórico y el filme que lo representa son mercancías generadas y distribuidas en una cultura de mercancías, a fin de cuentas no dejan de ser mercancías que carecen de dueño y escapan a la lógica capitalista que las produjo: las memorias prostéticas no le pertenecen a nadie en particular. Hoy en día la memoria que circula en los flujos de comunicación global difícilmente le pertenece a grupos sociales específicos. Sujetos y acontecimientos históricos están ahí afuera como mercancías personalizables, como significantes flotantes listos para ser reinventados en lugares de memoria que les hablen a las sociedades. Así se explica que «todo personaje o todo hecho histórico, desde el momento que penetra en la memoria colectiva se transforma en una máxima de enseñanza, en una noción, en un símbolo; se le atribuye un sentido; deviene un elemento del sistema de ideas de la sociedad» (Halbwachs, 2004a:343). Que la última reina del Antiguo Régimen parezca ser una máxima de enseñanza en sociedades tan distintas como Japón y Estados Unidos es indicativo de las maneras en las que la memoria actualmente circula en un marco de referencia global. «María Antonieta no le pertenece a los franceses. Es universal, pertenece a todo el mundo», dice Aurore Clément, la actriz francesa que interpretó

en el filme a la duquesa de Char (*Making of*). ¿Y por qué no? Como sugiere Caroline Weber (2006b), desde el siglo XVIII hasta nuestra época la actitud hacia la reina provee indicios sobre el *zeitgeist* de cualquier periodo tanto en Europa como en América. Y aunque desde entonces María Antonieta ha sido constantemente resignificada en la memoria colectiva, hay algo que hasta la fecha continúa siendo cierto: «con su esplendorosa ascensión y trágica caída, sus ambiguas alianzas políticas y su inconfundible estilo personal, la reina ha probado ser lo suficientemente multifacética como para acomodar casi cualquier interpretación, cualquier ideología, cualquier sesgo cultural. Reinención y María Antonieta van juntos como pastel y crema batida» (Weber, 2006b:¶3).

BIBLIOGRAFÍA

- Allier, E. (2012). «Antiguas renovaciones de la historia, o de las condiciones de posibilidad de la historia de la memoria y la historia del tiempo presente». *Memoria colectiva Procesos Psicosociales*. México D.F.: Miguel Ángel Porrúa.
- Álvarez-Gayou, J. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa*. México D.F.: Editorial Paidós Mexicana, S.A.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Applebaum, S. (2005). Kirsten Dunst: Far from an Ingénue». *The Independent*. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/kirsten-dunst-far-from-an-ingnue-324426.html>
- Araya, S. (2002). *Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión*. San José: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Arenas, J.E. (2012). « Benoît Jacquot: “No quise hacer de María Antonieta una tienda de antigüedades” ». *ABC.es*. Disponible en: <http://www.abc.es/20120503/cultura-cine/abci-benoit-jacquot-quise-hacer-201205031926.html>
- Assman, J. (1995). «Collective Memory and Cultural Identity». *New German Critique*, 65.
- (2010). «Communicative and Cultural Memory». *A companion to cultural memory studies*. Kempten: De Gruyter.
- Austin, J. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del Film*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (1996). *A quoi pensent les films*. París: Séguier.
- Bartlett, F. (1995). *Recordar. Un estudio de psicología experimental y social*. Madrid: Alianza.
- Bingham, D. (2010). *Whose lives are they anyway?* New Brunswick: Rutgers University Press.
- (2013). «The Lives and Times of the Biopic». *A companion to the Historical Film*. Singapore: Wiley-Blackwell.
- Biswas, A. (2004). «La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuentan». *Revista Casa del Tiempo*. Septiembre.
- Bloch, M. (1999). «Memoria colectiva, tradición y costumbre. A propósito de un libro reciente». *Historia e historiadores*. Madrid: Akal.

- Bolter, D. y Grusin, R. (2011). «Inmediatez, hipermediación, remediación». Cuadernos de Información y Comunicación vol.16. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Brown, T. (2008). «Spectacle/Gender/History». *Screen* 49 (2): 157-178.
- Browne, A. (2006). «Style; Let them wear couture». *The New York Times*. Disponible en: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C03EFDA113EF935A15751C0A9609C8B63>
- Burch N. y Sellier G. (2014). *The Battle of the Sexes in French Cinema, 1930-1956*. Londres: Duke University Press.
- Calafell, V. (2010). «Prólogo. ¿Obra de Ficción o Novela Histórica?». *La Rosa de Versalles, Vol. 1*. Barcelona: Azake Ediciones.
- Calefato, P. (2004). *The Clothed Body*. Oxford: Berg Publishers.
- Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Carretero, M. (2007). *Documentos de identidad. La construcción de la memoria histórica en un mundo global*. Santiago del Estero: Paidós Entornos.
- Carretero, M.; Rosa, A.; González, M. (2006). *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*. Buenos Aires: Paidós SAICF.
- Casetti, F. y di Chio F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Civaschi, M. y Milesi, G. (2014). *Das Leben in 5 Sekunden*. Frankfurt: Fischer.
- Cluver, C. (2007). «French immigration policy: History repeated?» *Foreign Policy Blogs*. Disponible en: <http://foreignpolicyblogs.com/2007/04/11/french-immigration-policy-history-repeated/>
- Comolli, J. (2009). «Historical Fiction. A Body Too Much?». *The History on Film Reader*. New York: Routledge.
- Corrigan, T. (1990). «The Commerce of Auterism: a Voice without Authority». *New German Critique* 49.
- Cook, P. (2014). «History in the Making. Sofia Coppola's Marie Antoinette and the New Auterism». *The Biopic in Contemporary Film Culture*. New York: Routledge.

- Craveri, B. (2008). *Amantes y reinas. El poder de las mujeres*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Curiel, M. (2012). «Un compendio sobre el estudio de las representaciones sociales». *Revista Ciencias de la Educación*. Vol. 22, No. 39.
- Custen, G. (1992). *Bio/Pics*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Dargis, M. y Scott A. (2006). «'Marie Antoinette': Best or Worst of Times?». *New York Times*. Disponible en: http://www.nytimes.com/2006/05/25/movies/25fest.html?_r=0.
- Diamond, D. (2011). «Sofia Coppola's *Marie Antoinette*: Costumes, Girl Power, and Feminism». *Fashion in Film*. Bloomington: Indiana University press.
- Diarios de Producción de *María Antonieta* (2007). Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Dumas, A. (1944). *El collar de la reina*. Buenos Aires: Sopena.
- Douglas, M. e Isherwood, D. (1979). *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*. México, D.F.: Grijalbo.
- Ebert, R. (2006). «Marie Antoinette movie review». *Roger Ebert.com*. Disponible en: <http://www.rogerebert.com/reviews/marie-antoinette-2006>
- Erll, A. (2010). «Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory». *A Companion to Cultural Memory Studies*. Kempten: De Gruyter.
- (2011). *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ferris, S. y Young, M. (2010). «Marie Antoinette: Fashion, Third-Wave Feminism, and Chick Culture». *Literature Film Quarterly*, Vol. 38, Issue 2.
- Ferro, M. (1980) *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gil.
- Fernández, P. (2000). *La afectividad colectiva*. México, D.F.: Taurus.
- Flores, P. (2013). «Fashion and Otherness: The Passionate Journey of Coppola's *Marie Antoinette* from a Semiotic Perspective». *Fashion Theory*, Vol. 17, Issue 5.
- Foucault, M. (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Fraser, A. (2006a). *María Antonieta. La última reina*. Madrid: Edhasa
- (2006b). «Sofia's Choice». *Vanity Fair*. Disponible en: <http://www.vanityfair.com/culture/features/2006/11/fraser200611>
- Gadamer, H. (2006). *Verdad y Método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

- Gell, A. (2005). *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Oxford UP.
- Giménez G. (2005). «La cultura como identidad y la identidad como cultura». *III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores*. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>
- Gleizer, M. (1997). *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*. México D.F.: Juan Pablos Editor.
- Gluckman, M. (1963). «Gossip and Scandal». *Current Anthropology* 4.
- González M. y Tinoco J. (2010). «Los procesos del pensamiento social y la memoria colectiva». *Memoria Colectiva. Procesos Psicosociales*. UAM Unidad Iztapalapa: México D.F.
- Goodman, D. (2003). «Introduction. Not another biography of Marie Antoinette!» *Writings on the Body of a Queen*. London: Routledge.
- Grondin J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder Editorial, S.L.
- Gutiérrez, G. (2005). *Metodología de las Ciencias Sociales II*. México D.F.: Oxford Press.
- Gutiérrez, S. (2012). «Memoria colectiva y afectividad». *Memoria colectiva. Procesos psicosociales*. México, D.F.: Miguel Ángel Porrúa.
- Halbwachs, M. (2004a). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- (2004b). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hanson, P. (2008) *This Side of Despair*. Cranbury: Rosemont Publishing & Printing Corp.
- Hartley, J. et al. (1997). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hebel, U. (2010). «Sites of memory in U.S.-American Histories and Cultures». *A Companion to Cultural Memory Studies*. Kempten: De Gruyter.
- Hernández, B. (2014). «El apóstol del glamour». *El Universal*. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/de-ultima/2014/noe-roa-promesa-diseno-83060.html>
- Hoskins, A. (2001). «New Memory: Mediating History». *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Londres: Routledge.
- Hunt, L. (2003). «The many bodies of Marie Antoinette: political pornography and the problem of the feminine in the French Revolution». *Writings on the body of a queen*. Nueva York: Routledge.

- Huysen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Jarvie, I.C. (1978). «Seeing through movies». *Philosophy of the social sciences*, 8.
- Jedlowski, P. (1997). «Collective Memories». Proceedings of the EAESP Small Group Meeting on Collective Memory: Theoretical, Methodological and Practical Issues. *Polignano a Mare*. Laterza: Edizione Gius.
- Jensen, K. (1991). *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. London: Sage.
- (1993). «Erudición humanística como ciencia cualitativa: contribuciones a la investigación sobre la comunicación de masas». *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona: Bosh.
- Jowett, G. (1976). *Film: the Democratic Art*. Boston: Little, Brown and Company.
- Juárez J.; Arciga S.; Mendoza J. (2012). «Presentación». *Memoria Colectiva. Procesos psicosociales*. México D.F.: Miguel Ángel Porrúa.
- King, G. (2009). *Indiewood, USA: Where Hollywood Meets Independent Cinema*. Londres: I.B. Tauris.
- Knapp, E.; Suárez, M.; Mesa, M. (2003). «Aspectos Teóricos y Epistemológicos de la Categoría Representación Social». *Revista Cubana de Psicología*. Vol 20, No. 1.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Lever, E. (2000). *María Antonieta*. Buenos Aires: El Ateneo.
- (2006). «Evelyne Lever : "L'émouvante reine n'émeut pas"». Le Figaro. Disponible en: http://www.lefigaro.fr/livres/2006/05/25/03005-20060525ARTLIT90219evelyne_lever_l_emouvante_reine_n_emeut_pas.php
- Levy, D. y Sznajder N. (2005). *Holocaust and Memory in the Global Age*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lizarazo, D. (2004). *Íconos, Figuraciones, Sueños. Hermenéutica de las Imágenes*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- LoBrutto, V. y Morrison H. (2012). *The Coppolas. A Family Business*. Santa Barbara: Praeger.

- López, C. (2008). «La democratización de la moda». *Profesiones*. Marzo-Abril, No. 112.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Marti Font, J. (2006). «El 'efecto María Antonieta' sacude París». *El País*. Disponible en: http://elpais.com/diario/2006/06/04/domingo/1149393158_850215.html
- Martín, J. y Rubio A. (1991). *Cine y Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Mason, L. (2003). «“We’re just little people, Louis”: Marie Antoinette on Film». *Writings on the body of a queen*. Nueva York: Routledge.
- Méndiz, A. (2011). «Tres mujeres: Margaret Mitchell, Vivien Leigh y Escarlata O’Hara (Lo que el viento se llevó: de la novela a la pantalla)». *Mujeres de Cine*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding Media*. Massachusetts: The MIT Press.
- Metz, C. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Hong Kong: The Macmillan Press, Ltd.
- Monaco, J. (2009). *How to read a film*. New York: Oxford University Press.
- Morduchowicz, R. (2008a). «Introducción. Los jóvenes y las pantallas: nuevas formas de sociabilidad». *Los jóvenes y las pantallas*. Barcelona: Gedisa.
- (2008b). *La generación multimedia. Significados, consumos y prácticas culturales de los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les Lieux de Mémoire*. Uruguay: Trilce.
- Olick, J., Vinitzky-Seroussi, V. y Levy D. (2011). «Introduction». *The Collective Memory Reader*. New York: Oxford University Press.
- Palermo O. y Chung A. (2014). «¿Qué significa ser una it girl?» *Clarín*. Disponible en: http://entremujeres.clarin.com/moda/lo-mas-trendy/it-girls-alexa-chung-olivia-palermo-tendencias-moda-internacional-isabel-ferrer-columnista_0_989901081.html
- Pernaud, R. y Clin, M. (1999). *Joan of Arc. Her Story*. New York: St. Martin’s Griffin.
- Perren, A. (2001). «Sex, Lies and Marketing: Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster». *Film Quarterly* 55, no. 2. pp 30-39.
- Raack, R. (1983). «Historiography as Cinematography: a prolegomenon to film works for historians». *Journal of Contemporary History*, 18:416-418.

- Radley, A. (1990). «Artefactos, memoria y sentido del pasado». *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Barcelona: Paidós.
- Ramsay, D. (2013). «Flagging up History. The Past as a DVD Bonus Feature». *A Companion to the Historical Film*. Singapur: Wiley-Blackwell.
- Ramos C. y Sudsilowsky S. (2012). « Um sapato, muitos significados: as estampas e sua função simbólica no Converse 'Chuck Taylor' All Star». *REDIGE*, Vol. 3, No. 03.
- Requena, J. (1985). «Texo Onírico. Texto Artístico» *Tekné. Revista de Arte*, núm. 1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y Narración, Tomo I*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Rigney, A. (2010). «The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing». *A Companion to Cultural Memory Studies*. Kempten: De Gruyter.
- (2011) «Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory». *Journal of European Studies* 35 (1). Estados Unidos: SAGE Publications.
- Rimé, B. (1991). «Beyond the motional event: six studies on the social sharing of emotion». *Cognition and Emotion*, 5.
- Rosenstone, R. et al (1995). *Revisioning History. Film and the construction of a new past*. Princeton: Princeton University Press.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel.
- (2008). «Inventando la verdad histórica en la gran pantalla». *Una ventana indiscreta, la Historia desde el Cine*. Madrid: Ediciones JC.
- (2012). *History on Film/Film on History*. Malasia: Pearson Education Limited.
- Ruiz, P. (2010). «Biografía e Historia». *Le singulier et le collectif á l'épreuve de la biographie. College d'Espagne*, Febrero 2010.
- Saint-Armand, P. (2003). «Terrorizing Marie-Antoinette». *Writings on the Body of a Queen*. New York: Routledge.
- Santander, P. (2011). «Por qué y cómo hacer análisis del discurso». *Cinta de Moebio* 41. Santiago: FACSÓ.
- Schilling, M. (1997). *The Encyclopedia of Japanese Pop Culture*. Estados Unidos: Weatherhill.

- Sciolino, E. (2006). «Marie Antoinette's Devotees, Including Bakers, Celebrate». *The New York Times*. Disponible en: http://www.nytimes.com/2006/06/01/world/europe/01marie.html?pagewanted=all&_r=0
- Schwarzstein D. (2002) «Memoria e Historia». *Desarrollo Económico-Revista de Ciencias Sociales*. Vol. 42, N9 167, Buenos Aires.
- Sorlin, P. (2008). «Cine e Historia, una relación que hace falta repensar». *Una ventana indiscreta, la Historia desde el Cine*. Madrid: Ediciones JC.
- Suárez, R. y Araujo A. (2010). «Psicologizar la historia». *Memoria colectiva Procesos psicosociales*. México D.F.: Miguel Ángel Porrúa.
- Thompson, J. (2006). *Ideología y Cultura Moderna*. México, D.F.: UAM.
- Tomlinson, J. (2001). *Globalización y Cultura*. México, D.F.: Oxford Press.
- Tashiro, C.S. (1998). *Pretty Pictures. Production Design and the History Film*. Austin: University of Texas Press.
- Timón, L. (2006). «El fastuosos lujo versallesco revive en 'María Antonieta'». *El periódico de Aragón*. Disponible en: http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/fastuoso-lujo-versallesco-revive-maria-antonieta_291119.html
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Truffaut, F. (1966) «A Certain Tendency of the French Cinema». *Cahiers du Cinéma in English 1*.
- Ursprung, S. (2012). «Voguing: Madonna and Cyclical Reappropriation». *Interrogating Dance Globalization*. Disponible en: <http://sophia.smith.edu/blog/danceglobalization/2012/05/01/voguing-madonna-and-cyclical-reappropriation/>
- Villaverde, M. (1988). «Mito y realidad de la Revolución Francesa». *El País*. Disponible en: http://elpais.com/diario/1988/11/24/cultura/596329203_850215.html
- Vidal, B. (2014). «Introduction: the biopic and its critical contexts». *The Biopic in Contemporary Film Culture*. New York: Routledge.
- Weber, C. (2006a). *Queen of Fashion. What Marie Antoinette wore to the Revolution*. New York: Picador.
- (2006b). «Queen of the Zeitgeist». *The New York Times*. Disponible en: http://www.nytimes.com/2006/10/21/opinion/21weber.html?pagewanted=all&_r=0

- Winwar, F. (1938). «Biography Today». *The English Journal*, Vol 27, No. 7 Sep.
- White, H. (1988). «Historiography and Historiophoty». *American Historical Review*, 93.
- Wollen, P. (1970). *Signs and Meaning in the Cinema*. Indiana: Indiana University Press.
- Yeste, E. (2009). «Los medios revisitando el pasado: los límites de la memoria». *Anàlisi* 38.
- Zegarac, N. (2006). «Getting Underway on Marie Antoinette». *The Hollywood Art*. Disponible en: <http://thehollywoodart.blogspot.mx/2006/04/getting-underway-on-marie-antoinette.html>
- Zweig, S. (1997). *María Antonieta*. México: Editora Latino Americana.

FILMOGRAFÍA⁵⁸

- Cascino, D. y Schwartz, A. (Productores) & Wright, C. (Guionista), Minkoff, R. (Director). (2014). *Mr. Peabody & Sherman* [Bluray]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC.
- Coppola, S., Katz, R. (Productoras) & Coppola, S. (Guionista/Directora). (2007). *Marie Antoinette* [DVD boxset]. Francia: Pathé Distribution.
- (2007). *Marie Antoinette* [DVD boxset]. Japón: Tohokushinsha Film Corporation.
- (2013). *Marie Antoinette* [DVD]. México: Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC.
- Deutschmeister, H. (Productor) & Zimmer, B. (Guionista), Delannoy, J. (Director). (2010). *Marie-Antoinette. Reine de France* [DVD]. Francia: Gaumont Vidéo.
- Ferguson, S. (Productora) et al. & Fellowes J. (Guionista), Vallée, J. (Director). (2010). *The Young Victoria* [DVD]. Estados Unidos: Sony Pictures Home Entertainment Inc.
- Finerman, W. (Productora) & McKenna, A. (Guionista), Frankel, D. (Director). (2006). *The Devil Wears Prada* [DVD]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Home Entertainment.
- Ginya, S., Kato, S. (Productores) & Ikeda, R., Shinozaki, Y., Sugie K., Yamada, M. (Guionistas), Dezaki, O. (Director) et al. (2013). *The Rose of Versailles* [DVD]. Estados Unidos: Nozomi Entertainment.
- Hockin, S. (Productora) et al. & Cowen R. (Guionista) et al., DeCarlo, M. (Director). (2007). *Queer as Folk* [DVD]. Estados Unidos: Showtime Entertainment.
- Johnson, B., Morris, R., Kosove A., Shyer, C. (Productores) & Sweet, J. (Guionista), Shyer C. (Director). (2002). *The Affair of the Necklace* [DVD]. Estados Unidos: Warner Home Video.
- Merchant, I. (Productor) & Jhabvala, R. (Guionista), Ivory, J. (Director). (2004). *Jefferson in Paris* [DVD]. Estados Unidos: Touchstone Home Entertainment.
- Mnouchkine, A. (Productor) & Ambrose, D. (Guionista), Enrico, R., Heffron, R. (Directores). (2010). *La Révolution Française* [DVD]. Francia: TF1 Video.

⁵⁸ Sólo se incluyen aquellos filmes o series de televisión cuyos diálogos o materiales extras han sido citados textualmente.

Paillardon, R. (Productor) & Armand, J., Armand B., (Guionistas), Barma, C. (Director). (2006). *Le Chevalier de Maison Rouge* [DVD]. Francia: Warner Visión France.

Skouras III, C. (Productor) et al. & Cherry, M. (Guionista) et al., Shaw, L. (Director). (2012). *Desperate Housewives* [DVD]. Estados Unidos: Buena Vista Home Entertainment.

Spiegel, S. (Productor) & Bolt, R. (Guionista), Lean, D. (Director). (2012). *Lawrence of Arabia* [DVD]. México: Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC.

Stromberg, H. (Productor) & West C., Stewart, D., Vajda, E. (Guionistas), Van Dyke, W. (Director). (2006). *Marie Antoinette* [DVD]. Estados Unidos: Warner Home Video Inc.

Welles, O. (Productor/Director) & Welles, O., Mankiewicz, H. (Guionistas). (2011). *Citizen Kane* [Bluray]. México: Warner Home Video México.

Yorkin, B. (Productor) & Freeman, F., Cohen, L. (Guionistas), Yorkin, B. (Director). (2003). *Start the Revolution Without Me* [DVD]. Estados Unidos: Warner Home Video.

OTROS DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

Hollywood One on One [cápsula televisiva]. Entrevistas por Scott Patrick (2006). Disponibles en:

- <https://www.youtube.com/watch?v=bWeta0y2YS8>
- <https://www.youtube.com/watch?v=euHcaqdGQxU>
- https://www.youtube.com/watch?v=_JUOQ4loz-k

Joan of Arc Phenomenon [reportaje televisivo]. Kim Lawton (1999). Disponible en:

- <http://video.pbs.org/video/2365019464/>