laFuga

Marie Antoinette

Desplazamientos frustrados

Por Omar Zúñiga Hidalgo

Sofía Coppola había instaurado una voz propia desde su primera incursión direccional. 'Virgin Suicides' ya fijaba su vocación por lo femenino, aquella vez con el –notable- referente literario de Eugenides. Luego, una cinta casi morbosamente autobiográfica de una chica perdida en una ciudad que no es suya y que no sabe hacia dónde va su relación de pareja: 'Lost in Translation' se convirtió en su momento con un éxito de taquilla y de crítica, con un guión modesto y al mismo tiempo brillante. Al momento en que se supo que el próximo proyecto de Coppola sería la biografía de uno de los personajes históricos que más ha provocado comentarios y revisiones, 'Marie Antoinette' se convirtió en la cuna de las expectativas. Cómo Coppola enfrentaría desde su estilo una figura que la historia estudia una y otra vez. Cómo obedecer un cierto rigor en la recreación y mantener al mismo tiempo el sello que había mostrado, una tecla contemplativa, precisa en lo que cuenta y siempre provista de atmósferas sonoras muy trabajadas en detalles y provisiones musicales. Sí, un cine con estilo. Taquillero, consciente de tal pero no por ello menos inteligente.

Todos los comentarios de prensa tienden a calificarla como susceptible de amor y de odio. La frase, por más cliché que suene, aquí se hace efectiva. 'Marie Antoinette' es ante todo una percepción propia de Coppola acerca del devenir histórico. Una chiquilla apenas adolescente llega desde Austria hasta Francia, es despojada de todas sus pertenencias y se encamina a ser reina de un país que no es el suyo. Allí es donde se inicia la película, que busca narrar la vida de la Reina hasta que abandona el palacio con las revueltas populares.

El primer desplazamiento: una estadounidense filmando en un inglés de 2006 dentro del palacio de Versalles. La frontera idiomática travestida, que tanto irritó a los franceses, es el primer indicador de las intenciones de Coppola. Algunas frases en francés remiten a las nacionalidades involucradas, pero la opción es otra. Desde el primer segundo se establece entonces que la actitud no es de respeto estricto. Lo que se busca es prestar una óptica individual de los hechos. Desde el idioma y los gestos, desde la elección precisa de soundtrack y la fijación por los pequeños objetos.

El segundo desplazamiento, de la reina frívola y de fuerte carácter a una chica delicada, que ama sus trajes pero que presencia todo con levedad, que imagina a sus amantes en sueños y que no entiende nada de política. Una reina de fachada, un personaje construido a la medida de –y concentrado casi por completo en- la belleza de Kirsten Dunst, que disfruta de los dulces y los zapatos y la –infinita- champaña. El momento de madurez viene con dar luz a su primer hijo, trabajo complicado tras la abulia sexual del rey, de la que la reina es víctima, y que además todos comentan en pasillos y rituales sociales. Atormentada en superficie, con una angustia que apenas se esboza, que se enuncia en momentos pero que no se recoge luego. Conflictos que aparecen, pero de los cuales Coppola luego no se hace cargo.

Un tercer desplazamiento: la no necesidad de atender lo histórico al pie de la letra. Algunas secuencias que sintetizan su vida, pero que en momentos privilegian lo episódico (la muerte del hijo, su cumpleaños,

y así) y que en la medida de aquello no son capaces de construir una tensión suficiente como para construir dos horas de metraje.

Lo interesante que puede notarse en la propuesta es precisamente su carencia de rigor. El hecho de no seguir la historia al pie de la letra, de agregar zapatillas Converse al inventario del calzado de la reina, de poder mezclar canciones contemporáneas en un Versalles reluciente de colores, de darle importancia sólo a lo que quiere darse importancia. Es decir, de mantener una versión de la historia, una versión en una dinámica que observa, que está presente pero que no se agrava, al mismo modo de sus películas anteriores. Y al mismo tiempo, el hacer explícita la relectura, la imposibilidad de haber escrito una película desde este modo si es que no fuese desde lo contemporáneo, una ficcionalización que sólo puede comprenderse desde un contexto actual. El punto que la hace radicalmente dudosa es que esta interpretación no se hace de un modo radical. La cinta parte sumida en el letargo, siendo tan convencional como todas las películas de época, de planos lentos, de ceremonias y de vestuarios. Y de repente se convierte en esa fábula pop que Coppola maneja tan bien. Pero luego vuelve a esa grandilocuencia. Y así. La película no funciona porque no logra mantenerse coherente en su estilo; su intención pop queda frustrada por un instinto que la vuelve de nuevo a la convención. No es posible distinguir si se quiso obedecer a las costumbres formales que siempre están en las cintas de época o subvertirlas, no alcanza a ser barroca pero tampoco alcanza a ser esa cinta llena de reinterpretaciones que pretende ser. En las fiestas del París de Coppola los invitados bailan rock, pero también obedecen aburridos protocolos. No hay una apuesta que se incline completamente hacia un lado o hacia otro. No es que tenga que haberla, pero el resultado aquí se hace particularmente tedioso. Quizás hubiese sido mejor haber exacerbado lo pop sin límites y haber relegado a un segundo plano aquella grandilocuencia que a veces la asalta. Si bien es cierto el protocolo del Versalles del contexto, las costumbres sociales de los rumores de pasillo, los dimes y diretes de la corte, los pequeños signos que delatan el mundo en el que todo sucede, son construidos lúcidamente por Coppola, en partes a veces excesivas llenan el ritmo de lentitud.

Coppola de todos modos puede reconocerse como un autor. Mitry [1] al respecto señala que “cuando un film atestigua una estética y revela una personalidad no es difícil atestiguar que esta personalidad es *siempre* la del realizador”. Luego “un film es, ante todo, un tema, una intención. Pero un tema sólo vale por la forma en que lo expresa. Dicho de otro modo, *un autor es mucho menos quien imagina una historia que quien le da una forma y un estilo* ” [2] . La directora no imagina su historia sino mediante el sistema de superficies de su film. Lo que lo hace una experiencia frustrante es que las intenciones de fractura histórica, de relectura contemporánea y posmoderna, llena de frases pop y canciones de rock, no pasa de ser un esguince, de ser una articulación que no remueve por completo las bases sobre las cuales se construye. De nuevo, no significa tampoco que haya que hacerlo, sino que la ética que la misma película se propone se trunca precisamente en la medida de su falta de vehemencia.

<hr/>

[1] Mitry, Jean; *Estética y Psicología del Cine . 1. Las estructuras.* Siglo Veintiuno de España Editores. Madrid, 2002. Página 36. El énfasis es del autor.

[2] Ídem. Página 37. El énfasis es del autor.

—

Como citar: Zúñiga, O. (2005). Marie Antoinette, *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/marie-antoinette/132