

MARIE ANTOINETTE: LA PARADOJA FEMENINA

ALDO YUREN TORRES ZENTELLA*

I. BREVE HISTORIA DE UNA PELUCA

Articular y deconstruir la estrecha relación de la mujer con la expresividad es uno de los dilemas de la modernidad, no solo por la constante manifestación del discurso feminista que ha cobrado relevancia a través de diversos movimientos sociales, sino por el escenario de la cultura contemporánea donde las identidades se encuentran en constante transformación. La forma en la que se construye y deconstruye la imagen de la mujer se ha modificado con el paso del tiempo, pero hay ciertas características que parecen inmutables al tiempo. Lipovetsky dice: «Las imágenes lo muestran, los comportamientos lo prueban, las expectativas lo confirman: la belleza no tiene el mismo valor en el hombre que en la mujer... todo nos recuerda con insistencia la posición privilegiada de que goza la hermosura femenina, la identificación de la mujer con el “bello sexo”» (1999, p. 87). Esa belleza que Lipovetsky plantea ligada a la feminidad es uno de los motivos



Figura 1. Film: María Antonieta (2006)/ Having her cake: Kirsten Dunst as Marie Antoinette. Credit Leigh Johnson/Sony Pictures

por los que este ensayo se realiza, ya que a través de una serie de elementos retóricos y estéticos se configura la inherente necesidad del ser humano de *decir*. En este caso, Sofia Coppola hace y dice, poco o mucho, a través de otras mujeres.

La imagen que analizamos en este texto pertenece al filme «Marie Antoinette» (2006) de la cineasta norteamericana Sofia Coppola, en la cual cae el peso estético y connotativo, quien en este

caso usa la figura arquetípica de la joven reina de Francia para cuestionar y evidenciar cómo la mujer puede colocarse en un juego de roles dentro de la diégesis cinematográfica, es decir pasar de un rol «sujeto» a un rol «objeto» o viceversa. Al mismo tiempo representa problemáticas ajenas a una condición de sexo que se puede aplicar en diversos contextos. La condición gramatical de la imagen recae sobre el fotógrafo Lance Acord, quien encuadra, ilu-

mina y enfoca en condición de la visión de Coppola.

Coppola no es la primera en retomar la mítica figura de María Antonieta como medio artístico, esta ha sido usada en otros filmes, uno de ellos del año 1938 homónimo a la reina y dirigido por el cineasta estadounidense Woodbridge Strong Van Dyke; así mismo ha sido encarnada por cantantes, Madonna en 1990 la personificó en uno de sus performances, se ha escrito sobre ella, el libro de la escritora Antonia Fraser, *Marie Antoinette the journey* (2001), cuenta la biografía de la delfina. Es por ello que este análisis no tiene relevancia en la temática, sino en la manera en la que se mira y estudia el caso, siendo más precisos, por su apertura a la hermenéutica de los sentidos.

Tal vez el problema principal que aquí se discute es cómo se retoma la figura de la mujer o cómo una cineasta, en este caso Sofia Coppola, construye la figura icónica de una mujer. «El problema de la mujer se reduce al de su capacidad de trabajo. Poderosa en los tiempos en que las técnicas estaban adaptadas a sus posibilidades, destronada cuando se mostró incapaz de explotarlas, la mujer encuentra de nuevo en el mundo moderno su igualdad con el hombre» (Beauvoir, 1950, p. 24). Sofia Coppola aprovecha esta nueva igualdad para apropiarse de la te-

mática y mostrar una visión personal del poder, los excesos y la excentricidad.

La imagen de la que haremos objeto de discusión se extrae de un momento en la película puramente metafórico. La imagen es en términos más exactos el primer fotograma que se ve en el filme, correspondiente a la primera escena, después de ello aparece el título del largometraje en letras rosas con fondo negro. Para su interpretación se utiliza el modelo propuesto por Diego Lizarazo en su libro *Iconos, figuraciones y sueños* (2004) (figura 2) y que se compone de tres momentos: uno estético, uno semiótico y uno hermenéutico, a continuación, se describen: el estético plantea la relación de la función, la norma y el valor en forma dialéctica, el semiótico constituye la gramática de la imagen, y el hermenéutico es el plano connotativo, de interpretación.

II. DULCE TARDE EN VERSALLES

• *Del pastel al tacón. Gramática de la imagen poética.*

Para iniciar con la deconstrucción gramatical de la imagen aquí estudiada es necesario recordar al lector que se está trabajando sobre un material de carácter cinematográfico (con un fotograma) extraído del compendio de imágenes

que componen el movimiento (24 por segundo) en una escena. Así mismo el plano de análisis que aquí cobra relevancia tiene un carácter *autónomo/no-diegético* (metáforas puras) al estar inserto en la trama sin la cualidad de que su presencia o ausencia afecte el desarrollo de la misma (Metz, 1999), con ello se quiere decir que la imagen bien podría o no estar incluida en el corte final y no se afectaría la diégesis del relato, no por ello quiere decir que para el autor, es decir el cineasta, la imagen no tenga un significado, más bien es que la escena de la que el fotograma es extraído se encuentra bajo una función poética del mensaje, la relación del mensaje consigo mismo (Guiraud, 2004).

Cada imagen o fotografía se constituye por un lenguaje codificado y socializado entre quienes lo manejan (Eco, 1998), cabe aquí la aclaración de que tanto en la expresión icónica y en el cine el realizador inventa el código para expresarse, las reglas se presentan de manera laxa (Lizarazo, 2004). Es así que cada fotografía implica como elementos generales: un plano, encuadre, un ángulo, líneas, relación figura-fondo, profundidad de campo, movimiento y punto de vista.

La fotografía se plantea desde un plano apaisado u horizontal en un encuadre general, la finalidad de estos tipos sintagmáticos

Estatuto textual de la imagen	La mirada relacional de la imagen y el intérprete	Multidimensionalidad de la imagen
Semiótica	Estética	Hermenéutica
Gramática y plasticidad	Valor/ Función / Norma	Relación iconizante/ Relación iconizada/ Relación axiológica.

Figura 2. Modelo para imágenes poéticas (Lizarazo, 2004).

es la descripción de una totalidad subjetiva del autor para poner en evidencia la relación entre elementos simbólicos (Guiraud, 2004). Es posible para el lector que a través de esta toma logre hacer la concreción de los elementos que a continuación se describen: en la línea horizontal se encuentran colocadas dos mujeres, la primera de ellas (izquierda), será reconocida como María Antonieta, tiene un atuendo blanco perlado, peluca rubia, tocado de plumas y tacones rosas. Su posición sobre el diván permite ver parte de sus piernas, mientras que sobre el respaldo del asiento inclina la cabeza ligeramente hacia atrás y sus manos caen ligeramente en los soportes.

La segunda mujer (derecha) se encuentra en posición de un cuarto de rostro mientras vemos su espalda, está posiblemente arrodillada a los pies de la primera mujer. Su vestimenta es contrastante con el resto de la habitación, usa un vestido de corte circular color negro con un mandil blanco y un tocado del mismo color. Con la mano izquierda sostiene el pie de la primera mujer, mientras acerca la mano derecha hacia la zapatilla rosa. Los puntos de intersección de las líneas dividen con precisión la posición de las dos mujeres, dejándolas en extremos opuestos y guiando la lectura en una equilibrada composición de tercios (Figura 3).

La regla de tercios da prioridad a los elementos que se encuentran distribuidos hacia las zonas exteriores, mientras que el centro se considera neutral, en este caso las mujeres son protagonistas indiscutibles de nuestra mirada. En la zona central se halla una mesa de noche grisácea, sobre ella se encuentran distribuidos de



Figura 3. Composición de tercios (creación propia).



Figura 4. Punto de fuga (creación propia).

manera asimétrica distintos postres en colores pastel. La imagen nos guía al centro de ella por la posición de un primer pastel de color rosa de tres niveles en la esquina inferior izquierda que funciona como punto de fuga (figura 4) para atravesar desde la parte frontal, cruzando inevitablemente con las mujeres en posición transversal hasta llegar a la mesa de la parte trasera en el centro de la toma.

La percepción de los elementos anteriormente mencionados se da por el contraste que hay con

el fondo y la forma (figura 5), si bien no hay profundidad de campo para resaltar el motivo, la tonalidad y formas del fondo permiten que los elementos principales sobresalgan. El fondo está establecido por un color azul pastel que se opone a los tonos rosas, del mismo modo que las líneas verticales blancas de las molduras dan prioridad a las líneas horizontales puestas por los cuerpos de las mujeres y los postres.

El movimiento y el dinamismo (figura 6) de la imagen se dan



Figura 5. Fondo y forma (creación propia).



Figura 6. Movimiento y dinamismo (creación propia).

entre los puntos establecidos por las miradas de las mujeres y la línea diagonal entre el primer pastel y la mesa de postres, creando un juego de temporalidad hipertextual en el cual la acción parece ocurrir y detenerse al mismo tiempo. En otros términos, las miradas dispares de las mujeres que se evitan una a la otra dan la sensación de poder encontrarse en cualquier momento, los pasteles son una especie de umbral que separa las realidades de los sujetos implicados. Hasta este punto hemos llegado a un nivel denota-

tivo sin profundizar en la relación signo-significante-significado que corresponde a otro momento del análisis.

• *Reina y sirvienta. Relación retórica-estética de la imagen.*

La imagen que analizamos se entiende como arte en tanto que es fotografía, por lo cual su carácter estético se dará bajo la condición histórica y social que brindan a la obra de función, norma y valor. «Mukarovsky entiende la función estética como la fuerza que crea el valor, y la norma como la regla

con la que se mide dicho valor» (Lizarazo, 2004, p. 72).

La función estética de la imagen está dada bajo la condición cultural en la cual el cine es dotado del adjetivo «arte», mismo que adquiere relevancia cuando el cine establece su propio sistema codificado de signos socializados que el receptor se encarga de fruir. Es así como la recepción estética se vuelve un proceso dialéctico entre la historia, las reglas del arte y su receptor.

La fotografía que aquí se estudia no necesita de un mensaje lingüístico para describir la espacialidad, los personajes y el contexto en el que se desarrolla la escena, todo se da por una figura topográfica que describe con detalle el lugar, molduras en las paredes, muebles tapizados con bordados a mano, vestuarios pomposos, tocados y joyas exuberantes, postres tradicionales y de alta manufactura que el marco social y la cultura nos han permitido identificar como pertenecientes a la realeza.

Bajo la condición de aliteración se coloca ante el espectador una suerte de armonías coloridas y alternantes que reconoceremos bajo el signo «pasteles», la alternancia se da desde colores, tamaños y distancias que consiguen romper con la estricta regla de tercios que compone la primera mirada de la imagen. El mismo signo pasteles juega en la retórica como eufemismo, dado que su colocación tan cargada y abundante en la imagen encubre de manera endulzante la soledad y tristeza que una habitación decorada con tonalidad azul encubre en la inmensidad de un palacio.

De manera casi inmediata (podemos incluso asegurar que es lo primero que se percibe) encon-

20 Cinzontle

tramos una hipérbole colocada con toda la elegancia que una recreación de la habitación de una reina merece. Se exagera aquí, pero de manera más que justificada, el momento en que una mujer con estatus y poder se desviste de sus pensamientos más íntimos para perderse en el placer y el goce dados por la condición de subordinación de otra persona, es aquí donde surge la paradoja.

La paradoja se da por la condición de los dos signos principales de la imagen: «sirvienta» y «reina», con los cuales se vuelve contradictoria la representación de la mujer en la obra analizada. Por un lado, se establece la condición de superioridad, belleza, placer, encanto y sensualidad; mientras que por el otro lado encontramos la representación de una mujer sujeta, sumisa, despojada de brillo y carente de decisión. Es entonces que la imagen de la mujer se polariza en su condición de objeto: uno pasivo, que desconoce su condición de objeto; y uno activo, que conoce su condición de objeto y la acepta.

En última instancia, sin restarle prioridad, se establece la figura de etopeya, con la que se describen los rasgos internos del signo «reina», es así que podemos, sin necesidad de un gran esfuerzo, hallar las interrogantes planteadas en la representación de la figura femenina: ¿Qué esconde la postura relajada y perdida en el lapso onírico de la mujer de la izquierda? ¿Qué revela la relación de espacio de las mujeres en tanto que una mira hacia arriba y otra hacia abajo? ¿Los postres que rodean la habitación son la materialización de los excesos y derroches provocados por el poder? Hasta este punto la postura estética solo nos alcanza para la

formulación de las interrogantes, pero no para darles respuesta.

• *La mujer bajo la peluca. Multidimensionalidad de la imagen*

Todo comienza con una pierna descubierta, seductora, retadora, fuerte y tersa que es objeto inevitable de atención. Se presenta ante nosotros para advertir que en una habitación sobrecargada de elementos icónicos se esconden, entre los tonos rosas y la seda, significados ajenos a las pomposas plumas de la cabeza de María Antonieta que cae gallarda sobre el respaldo del diván.

Luego el diván se *tronifica* y las plumas se *coronizan*, el espacio empalagoso de tonos pastel, donde el rosa predomina a tal grado de ser un personaje más, se glorifica en un juego de sombras aplastadas por la sobrecarga de luz que se hace tan vulgar que transforma a los postres en joyas y a la zapatilla, por demás rosa, en un sable de batalla que *su majestad* entrega cansada y orgullosa a su súbdita.

Pero ¿Quién es ella, María Antonieta, en esta historia? Una mujer cuya figura ha trascendido en el tiempo y el espacio para cambiar de rostros y perfiles, que se viste y desviste de ideologías, que se maquilla en altos rubores o sin ellos para embonar en el salón del baile de la historia que se le coloque. María Antonieta, monumento, esfinge que enaltece la superioridad y la grandeza de la mujer-objeto que no se avergüenza de serlo.

La luz que traza la forma en la fotografía se exalta a sí misma para asquear y aturdir al intérprete con una constante, que casi parece cacofónica, de dulces y colores empalagosos que alardean de abundancia y bienestar para en-

cubrir una verdad de desastre y carencia; verdad que se desborda en las miradas contrapuestas, paralelas, que no encontrarán punto de convergencia en el espacio donde dos mujeres, ama y sirvienta, se enfrentan al infinito y lo finito, sujetas por fuerzas mayores a encarnar los dos papeles clásicos de la vida: ganador y perdedor, fuerte y débil, muerte y vida.

Se ha dejado claro cómo la imagen se conduce en una fuga de la mirada a través del primer pastel, pero ¿a qué nos invita? Al estar colocado frente a la figura de María Antonieta, y presentarse de manera tan suculenta, es casi una exhortación a devorar el pastel y después a la mujer. «Somos lo mismo» nos quieren decir el postre y la mujer en una analogía establecida de la siguiente manera: el pastel en su parte inferior cuenta con unos adornos de glaseado que son similares a los holanes del vestido de la reina, los pisos del pastel, en su forma piramidal, se vuelven una representación de la forma del vestido, finalmente el merengue blanco que corona el postre evoca a las plumas y la peluca de María Antonieta. «Comerme a mí es lo mismo que comerla a ella, comerla a ella es comerme a mí».

Rodear a la mujer de comida es reafirmar su rol como objeto de deseo, el objeto que el hombre ha establecido y que más hombres han adoptado, pero ¿qué pasa cuando quien presenta a la mujer como objeto es una mujer? ¿Es contradictorio? Las condiciones históricas han marcado la pauta para que se constituya el lenguaje de la imagen, y este lenguaje es ajeno a un rol de sexo, más bien está sujeto a un rol metafísico o metacomunicación, que solo se entiende en la mente y abstrac-

ción del artista, y para entenderlo es necesario conocer lo que realmente el artista quiere decir desde su plano individual, artístico, de lo particular a lo general. Porque es el artista quien decide cómo usar el código y cómo romperlo para su fin último.

Que María Antonieta, una mujer, sea la fuerza de opresión de otra mujer anuncia el nuevo centro del poder y hacia dónde se dirige. Si hay una sujeción de la imagen femenina a las condiciones impuestas por el hombre es tal vez porque su autora, Sofia Coppola, así lo quiso. Porque es tal vez una manera de decir: «Puedo hacer con tus reglas lo que quiera, si quiero las uso o no, y si las uso no significa que no pueda romperlas, significa que tengo el poder de decidir». Pero lo anterior es demasiado romántico.

Mirar la imagen es permitir que nos hable, es condicionar los ojos a una ventana que revela más que la realidad misma y que en su inherente silencio guarda el secreto de dos mujeres que nunca se mirarán pero que imperativamente llama a ser escuchado.

III. LA MANO EN LA ZAPATILLA

Las reglas de la imagen nos revelan en términos exactos y medidos la forma en la que el artista quiere que leamos su obra. En este caso la imagen se constituye por un constante devenir de líneas frénicas que mantienen dinámica la mirada, de los pasteles del fondo a la primera mujer, de la primera mujer a la segunda, de la segunda mujer al primer pastel, se vuelve así un laberinto sin salida, plano y bidimensional que encueva al intérprete en un cuarto brutalmente endulzado.

Sin duda el exceso es la característica principal de la imagen aquí sujeta. Su sobrecarga es lo que Baudrillard llama la desimaginación de la imagen: aquella carente de silencios, de puntos de descanso, que se sobrecarga de intersecciones y fugas, que llena al fruidor de información hasta el punto de hartarlo y dejar de mirar (2006). Ya no hay nada que llenar, el artista nos dio todo.

Esta condición de desimaginación caracteriza a las nuevas normas estéticas y bajo ella hay que leer las imágenes, colocarnos en el punto histórico que nos permita entender lo que el artista nos quiere decir del mundo que percibe. Coppola con esta imagen nos dice que la acumulación, el estatus, el poder, el deseo y la vanidad no son nada nuevos y que el sujeto que se viste de estos atributos carece de una etiqueta de género.

Ahora en lugar de rodearnos de pasteles nos cubrimos de marcas, de logotipos, de emociones, de imagen, al fin y al cabo. No sometemos a la servidumbre, pero la metáfora permite entender que nunca miramos al desfavorecido, al que puede menos y tiene menos que nosotros y lo aceptamos como una condición natural del hombre, someter o ser sometido.

Si bien la sujeción de la imagen femenina al hombre no quedó como tal expuesta o develada, sí logramos de manera mínima poner sobre la mesa que la mujer que se construye a través de la imagen puede componerse de las normas que el hombre ha impuesto para su representación, pero no son la única forma, o no se hace porque la mujer no pueda componer un nuevo discurso.

María Antonieta continuará mitificándose como la represen-

tación humanizada de los excesos, el poder, los lujos, la vanidad, y la manera en la que estos se nos presentan cubiertos de dulzura, seda y plumas, pero que detrás se cubre el sometimiento, la resignación, la miseria y el dolor (Beuchot, 2007). Tal vez nunca sabremos qué pasa después de que la sirvienta quite la zapatilla de María Antonieta, no podemos asegurar que simplemente la dejó sola, que le dio un masaje, si sus miradas se cruzaron o simplemente ella se hartó, dejó el tacón sobre el diván y se marchó. El rosa nunca fue tan oscuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Ciudad de México, México: De Bolsillo.
- Beuchot, M. (2007). *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*. México: Editorial UNAM.
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- Eco, H. (1998). *La estructura ausente*. Barcelona, España: Lumen.
- Fraser, A. (2001). *Marie Antoinette: The journey*. Estados Unidos: Anchor Books.
- Guiraud, P. (2004). *La semiología*. México: Siglo XXI.
- Lipovetzky, G. (1999). *La tercera mujer*. Barcelona, España: Anagrama.
- Johnson, L. (2006). *Having her cake: Kirsten Dunst as Marie Antoinette*. [Figura]. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2006/09/10/movies/moviesspecial/10hohe.html>
- Lizarazo, D. (2004). *Iconos, figuras, sueños*. México: Siglo XXI.
- Metz, C. (1999). *Análisis estructural del relato*. Ciudad de México, México: Ed. Coyoacán.